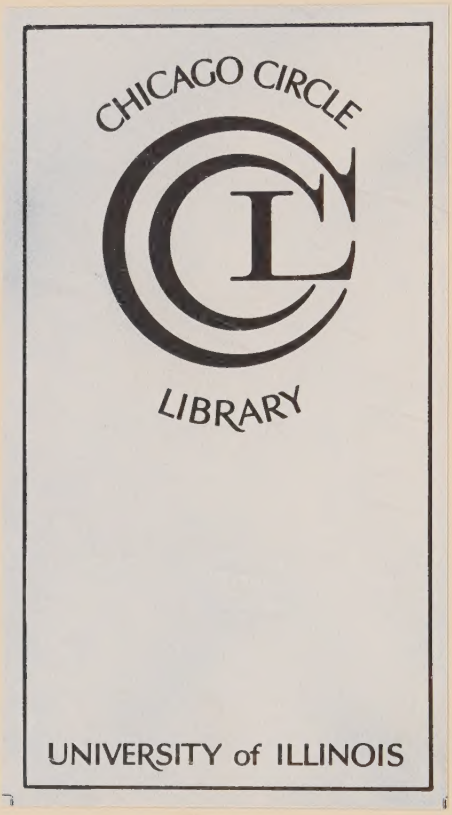


This book has been removed from
The Newberry Library

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/revue-archeologique_1949_2

Revue archéologique
sér 6
v. 31-32

MÉLANGES
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE
CHARLES PICARD

★★

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

MÉLANGES CHARLES PICARD

MÉLANGES
D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE

offerts à

CHARLES PICARD

à l'occasion de son 65e anniversaire

TOME SECOND

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, Boulevard Saint-Germain, PARIS

—

1949

F02, 014

LES MÉLANGES CHARLES PICARD
SONT PUBLIÉS PAR
LA *REVUE ARCHÉOLOGIQUE*
AVEC L'APPUI DU
CENTRE NATIONAL
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

En raison de l'importance de cet ouvrage exceptionnel, la Revue Archéologique *ne publiera pas d'Année 1948 ; mais par convention, la tomaison sera continuée en affectant au second tome des* Mélanges Charles Picard *les numéros suivants : 6e série — tomes XXXI et XXXII*

TOUS DROITS RÉSERVÉS

4°I·1202

MÉLANGES CHARLES PICARD

COMITÉ DE PATRONAGE

Président d'honneur :

M. Pierre JOUGUET, membre de l'Institut, directeur honoraire de l'Institut français d'Archéologie orientale au Caire.

Président :

M. Alfred MERLIN, secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, conservateur en chef honoraire des Musées nationaux.

Vice-Président :

M. Raymond LANTIER, membre de l'Institut, conservateur en chef du Musée des Antiquités nationales.

Membres :

M. P.-J. ANGOULVENT, directeur général des Presses Universitaires ;
M. Marcel AUBERT, membre de l'Institut, conservateur en chef des Musées nationaux ;
M. Jérôme CARCOPINO, membre de l'Institut ;
M. François CHAMOUX, membre de l'École française d'Athènes ;
M. Jean CHARBONNEAUX, conservateur en chef des Musées nationaux ;
M. Georges CONTENAU, conservateur en chef honoraire des Musées nationaux ;
M. Georges DAUX, professeur à l'Université de Paris ;
Le R. P. A.-J. FESTUGIÈRE, directeur d'Études à l'École des Hautes Études ;
M. Pierre GUILLON, recteur de l'Académie de Montpellier ;
M. Pierre DE LA COSTE-MESSELIÈRE, membre de l'Institut, directeur d'études à l'École des Hautes Études ;
M. Paul LEMERLE, directeur d'études à l'École des Hautes Études ;
M. Louis LESCHI, correspondant de l'Institut, directeur des Antiquités d'Algérie, professeur à l'Université d'Alger ;
M. Pierre MONTET, correspondant de l'Institut, professeur au Collège de France ;
M. André PLASSART, professeur à l'Université de Paris ;
M. Louis RÉAU, membre de l'Institut, professeur à l'Université de Paris ;
M. Louis RENAUDIN, ancien secrétaire général de l'École d'Athènes, président de l'Association Rome-Athènes ;
M. René VALLOIS, membre de l'Institut, professeur à l'Université de Bordeaux.

MM. Yves BÉQUIGNON et Pierre DEMARGNE, professeurs à l'Université de Strasbourg, ont bien voulu assumer et assurer la charge de Secrétaires de la rédaction[1].

---

1. La liste des souscripteurs est donnée à la fin de ce tome.

UN SANCTUAIRE RUPESTRE GALLO-ROMAIN DANS LES PYRÉNÉES[1]

Dans la haute vallée pyrénéenne de la Garonne, la localité de Saint-Béat (fig. 1) fut à l'époque romaine et jusqu'au Bas-Empire[2] ce qu'elle a été par moments au Moyen âge et dans les temps modernes[3], et ce qu'elle est redevenue de nos jours : le

1. Je tiens à exprimer ici toute ma gratitude à M. Sapène, directeur des fouilles de Saint-Bertrand-de-Comminges et du Musée de Comminges, dont la publication sur les découvertes récentes de Saint-Béat est à la base même de ce travail et qui a bien voulu m'autoriser à reproduire quelques-uns des excellents clichés qu'il a pris lors des trouvailles, alors que le « Malh de las Figuras » existait encore. Mes remerciements vont également au directeur et aux éditeurs de la *Revue de Comminges*, à M. Gavel, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse, qui a accepté d'examiner certains rapprochements philologiques, ainsi qu'à M. Lizop dont les travaux sur le Comminges et le Couserans à l'époque romaine demeurent une source inépuisable pour quiconque s'occupe du passé de ces régions.

2. Le *vicus* qui a existé dans l'Antiquité sur l'emplacement actuel de Saint-Béat a dû son importance, sinon son existence même, aux carrières (cf. R. Lizop, *Les Convenae et les Consoranni*, Paris, 1931, p. 159, 243-252 ; abbé Vignes, *Saint-Béat, ville royale, clef de France*, Toulouse, Imp. Fournié, 1934, p. 26-36) ; il servit peut-être également de chef-lieu à un *pagus* correspondant à ce que fut, au Moyen âge, l'archiprêtré de Bavarthès (R. Lizop, *l. l.*, p. 67).

3. Sur la continuité de l'exploitation des carrières, B. Sapène, *Rev. de Comminges*, LXIX, 1946, p. 283-284, 286, n. 1, 8. — Contrairement à l'opinion de l'abbé Vignes, *op. cit.*, pp. 36-41, selon lequel l'extraction du marbre aurait cessé depuis le milieu du v^e^ siècle jusqu'au xvii^e^ et même jusqu'au xix^e^ siècle, les carrières furent au moins partiellement exploitées au Moyen âge puisque la table d'autel et les bas-reliefs du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse qui datent de la fin du xi^e^ siècle et le tombeau d'Isarn, abbé de Saint-Victor de Marseille, qui appartient à la même époque, ont été taillés dans différentes variétés de marbres de Saint-Béat (G. Astre, *ap.* P. Deschamps, *Tables d'autel en marbre exécutées dans le Midi de la France aux X^e^ et XI^e^ siècles*, in *Mélanges F. Lot*, Paris, 1925, p. 159, n. 1, et surtout G. Astre, *Origine des marbres utilisés dans les sculptures du XI^e^ siècle à Saint-Sernin de Toulouse*, *Ann. du Midi*, XXXIX, 1927, p. 55-63, et *Marbres antiques de Provence*, *Ann. du Midi*, LIV, 1942, p. 12). Une reprise temporaire de l'exploitation est signalée au milieu du xvi^e^ siècle pour l'exécution d'une

centre d'une exploitation active de carrières de marbre. Pendant plusieurs siècles, sa production fut exportée à travers la province romaine d'Aquitaine et rayonna sur le Centre, l'Ouest et le Sud-Ouest de la Gaule[1] : matière première pour

Fig. 1. — Saint-Béat et ses environs (échelle 1/80.000).

des revêtements unis ou polychromes, pour la sculpture d'autels et de bas-reliefs, voire éventuellement pour une statuaire en ronde bosse, elle fut communément utilisée sur le territoire de la cité des Convènes[2] ; à sa frontière, elle contribua au riche décor de la villa de Chiragan, à Martres-

fontaine commandée par les Capitouls de Toulouse (Graillot, *Nicolas Bachelier*, Toulouse, 1914, p. 116, n. 2), une autre sous Louis XIV pour la décoration de Versailles (cf. *Comptes des Bâtiments du Roi*, t. V, p. 886).

1. Sur la diffusion des marbres de Saint-Béat, R. Lizop, *l. l.*, p. 243-244.

2. R. Lizop, *l. l.*, p. 245, 365, 397, 436, 485, 490, 496, 498, 499. Outre les statues des trophées de Saint-Bertrand-de-Comminges, presque tous les petits autels votifs, qui abondent en pays convène, sont en marbre de Saint-Béat.

Tolosanes[1] ; plus loin, elle alla parer des édifices de Lectoure et de Bordeaux[2] et, au v^e^ siècle, elle servait encore en Narbonnaise pour la confection de sarcophages[3].

Les traces des exploitations romaines sont demeurées visibles à Saint-Béat[4]. Sur la rive droite de la Garonne, en amont de la ville, la carrière du Cap det Mount, ou de la Pène Saint-Martin, qui donne une brèche à fond jaune mêlé de rose et de blanc, uniquement propre à la confection de bases ou d'appliques, est ouverte d'une énorme entaille verticale, haute de plus de 30 mètres et large d'une douzaine, appelée la « Brèche des Romains »[5]. Presque en face, sur la rive gauche de la Garonne et à 100 mètres au-dessus du fleuve, le flanc Nord-Est de la Montagne d'Arrie[6] est coupé par la « carrière romaine » de Rap qui fournit un marbre blanc saccharoïde à gros cristaux, moins fin que celui d'Arguenos ou de Sost[7],

1. Cf. Joulin, *Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes*, in *Mém. de l'Acad. des Inscr.*, XI, 1901, p. 299, 304, 308, 328, 349, et G. Astre, *Sur l'origine des sculptures gallo-romaines de la villa de Chiragan à Martres-Tolosanes*, *Ann. du Midi*, XLV, 1933, p. 307-309.

2. Pour Lectoure, cf. Allmer, *Revue épigraphique*, III, 1890, p. 7 ; pour Bordeaux, Jullian, *Hist. de la Gaule*, V, p. 212.

3. Cf. G. Astre, *Marbres antiques de Provence*, *Ann. du Midi*, LIV, 1942, p. 11-12. — En Provence, les marbres de Saint-Béat devaient, d'ailleurs, se heurter à la concurrence des marbres importés par mer d'Italie ou de Grèce.

4. Outre l'excellente carte dressée par B. Sapène, *Rev. de Comminges*, LXIX, 1946, p. 285, fig. 1, cf. Ch. Frossard, *Mémoire sur les marbres des Pyrénées*, 2^e^ édit., 1896, p. 13-14 ; M. Gourdon, *La vallée de Saint-Béat*, in *Rev. de Comminges*, 1911, p. 272-274 ; R. Lizop, *l. l.*, p. 251-252 ; A. Grenier, *Manuel...*, VI, 2, 1934, p. 956-957 ; abbé Vignes, *l. l.*, pp. 29-36 ; G. Lafaye, *s. v. Marmor*, *Dict. des Antiquités*, III, p. 1605 *a* ; Fiehn, *s. v. Steinbruch*, in *PW*^2^, III A (1929), c. 2268.

5. C'est de l'existence de cette brèche qu'est née la légende de l'origine pyrénéenne de la colonne Trajane, légende moderne, postérieure, semble-t-il, au xvi^e^ siècle (cf. abbé Vignes, *l. l.*, p. 35), dont G. Astre a fait justice (G. Astre, *La Colonne Trajane ne provient pas des marbres de Saint-Béat*, *Rev. de Comminges*, XLVII, 1933, p. 57-59).

6. Sur les éditions récentes de la carte d'État-Major (f. 252, *Bagnères-de-Luchon*, quart NO), ce sommet qui culmine vers 1140 m. est orthographié à tort Montagne ou Cap de *Rie ;* la forme *Arria* est cependant attestée dès le xiii^e^ siècle par une charte de l'abbaye de Lézat (R. Lizop, *l. l.*, p. 128, n. 46 et p. 251, n. 61).

7. La commune d'Arguénos, qui dépend du canton d'Aspet, est située au Nord de Saint-Béat, dont la sépare toute l'épaisseur des massifs du Gar et du Cagire. A l'Ouest, Sost, commune du canton de Mauléon-Barousse (Hautes-Pyrénées), est isolée des vallées de la Garonne et de la Pique par la Crête de Couynave et le Som

mais qui a cependant servi à sculpter pour Saint-Bertrand-de-Comminges les statues des trophées[1] et pour la villa de Chiragan la série de bas-reliefs illustrant les travaux d'Hercule[2].

En dehors de ces anciennes carrières, aucune trace certaine d'établissement antique n'avait été jusqu'à maintenant décelée à Saint-Béat. L'épigraphie seule était moins pauvre[3] : une quinzaine d'inscriptions avaient été retrouvées, principalement autour des deux centres de Marignac[4] et de Saint-Béat[5], mais aussi dans les villages et les hameaux voisins de Géry[6], d'Eup[7], de Ladivert[8] et d'Arlos[9]. C'étaient, pour un tiers, des épitaphes[10], pour le reste des dédicaces gravées sur de petits autels de marbres offerts en *ex-voto*, soit à des divinités indigènes, *Abellio*[11], *Ilumberus*[12] ou *Ele*[13], soit aux grands

---

d'Olives. Les deux localités fournissent une variété de marbre blanc saccharoïde à cristaux plus fins que celui de Saint-Béat, plus propre par suite à la statuaire, qui a été largement utilisé dans l'Antiquité (cf. Héricart de Thury, *Rapport sur l'état actuel des carrières de marbre de France*, *Ann. des Mines*, VIII, 1823, p. 42 et 81 ; Ch. Frossard, *l. l.*, p. 15 et 28 ; R. Lizop, *l. l.*, p. 253-255 ; G. Astre, *Ann. du Midi*, XLV, 1933, p. 307-309). Il est d'ailleurs possible que l'exploitation romaine ait rencontré à Saint-Béat même des lentilles plus ou moins importantes de cette variété fine, les couches de Saint-Béat témoignant d'une extrême variabilité de faciès (G. Astre, *l. l.*, p. 308).

1. Cf. Sapène, *Rev. de Comminges*, LXIX, 1946, p. 283-284, n. 1-2.

2. L. Joulin, *l. l.*, p. 304-308 et pl. VIII-IX ; G. Astre, *l. l.*, p. 307-309 ; cf. Roschach, *Cat. du musée de Toulouse*, p. 21-24 et Espérandieu, *Recueil...* t. II, 1908, p. 36-39, n° 899. — En dehors de ces reliefs et de quelques très rares statues, les marbres de Saint-Béat ont surtout reçu dans la villa de Chiragan une destination purement décorative (L. Joulin, *l. l.*, p. 299, 328, 349).

3. Cf. R. Lizop, *l. l.*, p. 159-160.

4. *C. I. L.*, XIII, 35-38 et *A. E.*, 1922, n° 51.

5. *C. I. L.*, XIII, 39-43.

6. *C. I. L.*, XIII, 45, 46.

7. *C. I. L.*, XIII, 58, 59.

8. *C. I. L.*, XIII, 34.

9. *C. I. L.*, XIII, 29.

10. *C. I. L.*, XIII, 29 (?), 43, 46, 59 (?), 34 ; *A. E.*, 1922, n° 51.

11. *C. I. L.*, XIII, 39, 40. — Divinité solaire (R. Lizop, *Le Comminges et le Couserans avant la domination romaine*, Paris, 1931, p. 210-212) ou divinité de la végétation (selon Jullian, *Rev. des Études Anciennes*, 1916, p. 265, n. 1 et *Hist. de la Gaule*, t. VI, p. 57, n. 4, ce serait le dieu du pommier, en celtique *avallo*), Abellio comptait en tout cas parmi les dieux les plus populaires de toutes les Pyrénées (R. Lizop, *l. l.*).

12. *C. I. L.*, XIII, 42.

13. *C. I. L.*, XIII, 58.

dieux du panthéon romain, Jupiter[1], Junon et Minerve[2]. Dans le lot, un monument attirait l'attention, une offrande faite *Silvano deo et Montibus Numidis* par deux carriers de nom romain, en remerciement d'une protection qui leur avait permis de mener à bien l'entreprise, difficile et encore inédite, d'extraire et de transporter hors de la carrière des fûts de colonne monolithes hauts de 20 pieds[3].

Ces quelques textes éclairaient déjà le caractère de la population et des cultes en honneur à Saint-Béat, mais en juillet 1946 une découverte fortuite devait apporter beaucoup plus.

Depuis quelques mois, la Société des Produits azotés de Lannemezan, désireuse d'alimenter au plus près ses fours à chaux de Saint-Béat, avait amorcé l'exploitation d'une nouvelle carrière de marbre située à la base Nord de la Montagne

1. *C. I. L.*, XIII, 35, 36, 37.

2. *C. I. L.*, XIII, 45.

3. *C. I. L.*, XIII, 38 (= Sacaze, *Inscr. ant. des Pyrénées*, Toulouse, 1892, n° 314) : *Silvano deo et | Montibus Numidis | Q(uintus) Iulianus et Publici|us Crescentinus qui pri|mi hinc columnas vice|narias celaverunt et | exportaverunt | v(otum) s(olverunt) l(ibentes) m(erito).* — L'autel, aujourd'hui conservé au Musée des Augustins de Toulouse (Rachou, *Cat. des coll. de sculptures et d'épigraphie*, Toulouse, 1912, n° 238 ; cf. S. Reinach, *Cat. Musée Antiquités Nationales*, I, Paris, 1926, p. 172, fig. 218, n° 21782), a été retrouvé à Marignac ; mais, taillé dans la brèche de couleur isabelle que fournit la carrière de la Pène Saint-Martin (cf. B. Sapène, *Rev. de Comminges*, LXIX, 1946, p. 285, n. 7), il vient assurément de cette dernière. — Si le sens général de l'inscription ne fait pas difficulté, la valeur exacte du mot *Numidis* (ou *Nimidis*) reste susceptible de plusieurs interprétations ; selon celle qui est le plus communément admise, en dernier lieu par R. Lizop, *Convenae et Consoranni*, p. 247 et n. 56 et par A. Grenier, *Manuel...*, VI, 2, p. 955, n. 2, il serait à rapprocher de la racine celtique *nemet-* et consacrerait le caractère sacré des montagnes pyrénéennes, caractère attesté en pays convène où leur culte s'associe précisément à celui de Silvain (*C. I. L.*, XIII, 382) ; la lecture *Numidis* paraît toutefois certaine et pourrait peut-être justifier l'ancienne interprétation d'Allmer, *Rev. épigraphique*, III, 1890, p. 607, n° 808 : chargés à Saint-Béat d'un travail exceptionnel, entièrement nouveau, Q. Iulianus et Publicius Crescentinus ont toutes chances d'avoir été appelés du dehors au titre de techniciens et ils ont fort bien pu venir de carrières où ils avaient déjà fait leurs preuves, particulièrement des carrières de Chemtou en Numidie Proconsulaire, où s'extrayait le marbre « numidique » et où un culte était voué à la montagne (*C. I. L.*, VIII, 14588) ; ainsi pourrait peut-être s'expliquer l'hommage rendu à la fois à Silvain, dieu protecteur des carrières, et aux montagnes de leur pays d'origine, qui étaient elles aussi des montagnes de marbre et des montagnes divines.

d'Arrie. Au moment d'atteindre la roche vive[1], ses ouvriers eurent la surprise de découvrir sous une masse d'éboulis épaisse de plus de 5 mètres les vestiges remarquablement conservés d'un sanctuaire gallo-romain installé dans ce qui paraît être un front de carrière abandonné : des figures naïves étaient gravées au trait sur la paroi rocheuse, des alvéoles aménagées pour recevoir des autels votifs, et nombre de ceux-ci gisaient renversés sur le sol.

M. Sapène, directeur des fouilles de Saint-Bertrand-de-Comminges, qui avait été pendant plusieurs années instituteur à Saint-Béat, fut aussitôt prévenu. Il se consacra à la tâche : presque au jour le jour, il suivit les trouvailles, multipliant observations et photographies ; il réussit à empêcher la dispersion des autels votifs et la destruction immédiate des gravures rupestres. Grâce à lui, l'ensemble de la découverte a pu être publiée dans la *Revue de Comminges*, en un article où la clarté et l'abondance de l'illustration répondent à la sûreté de la méthode tant épigraphique qu'archéologique[2].

Cette documentation est d'autant plus précieuse que les monuments découverts pendant l'été de 1946 n'existent plus en totalité. Le front de carrière antique qui servait de sanctuaire a été détruit à la mine[3], et les autels qui attendaient l'accueil d'un petit musée municipal ont été pour la plupart ou anéantis ou gravement endommagés par l'éboulement qui, le 20 janvier 1947, a ravagé ce quartier de Saint-Béat. Quelques-uns d'entre eux ont pu être dégagés et ont trouvé asile au Musée de Comminges[4], mais les autres gisent, probablement brisés, sous plusieurs mètres de rochers ;

1. La première trouvaille, celle de l'autel n° 1, remonte à 1945 (A. G. Abadie, *Vestiges gallo-romains à Saint-Béat*, *Rev. de Comminges*, LXIX, 1946, p. 40-41), mais les découvertes décisives ne datent que de l'été 1946.

2. B. Sapène, *Autels votifs, ateliers de marbriers et sanctuaires gallo-romains découverts à Saint-Béat (Haute-Garonne) en* 1946, *Rev. de Comminges*, LXIX, 1946, p. 283-325, fig. 1-20. — L'article a paru au début de mars 1947. Désormais, nous le citerons simplement par le nom de son auteur (= Sapène).

3. Sapène, p. 325, n. 63.

4. Autels n^os^ 3, 4, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 28.

parmi eux figure la plus belle pièce du lot, le grand autel sculpté dédié à Silvain par trois *officinatores*[1].

L'article de M. Sapène demeure de toute façon essentiel ; les notes qui suivent n'ont pas pour objet de publier à nouveau des monuments qui l'ont été déjà, et de façon complète. Elles visent plus modestement à faire œuvre de commentaire, en essayant de dégager certains aspects religieux et sociaux qui apparaissent à travers les trouvailles de ce sanctuaire pyrénéen.

***

Le sanctuaire s'ouvre sur le flanc Nord de la Montagne d'Arrie face à la cime divinisée du pic du Gar[2], à une vingtaine de mètres au-dessus de la vallée, à l'Ouest et en contre-bas de la carrière « romaine » de Rap[3]. L'usage local attache à l'endroit le nom de « Malh de las Figuras », de « Rocher des Figures », et une tradition constante y cherchait les lieux où des « figures romaines et gauloises avaient été taillées sur les rochers » et où des marbriers romains avaient jadis établi leurs ateliers[4]. Appellation et tradition, qui ne sont sans doute pas très anciennes, peuvent tenir à quelque trouvaille accidentelle due à une exploitation momentanée de la carrière et oubliée par la suite[5], mais elles n'en traduisent pas moins une réalité : les dernières découvertes ont prouvé que le

1. Sur cet autel, ci-dessous, p. 502.

2. *C. I. L.*, XIII, 49 et 60 : *deo Garri* et *Garre deo* sur deux inscriptions trouvées l'une à Gaud, près de Saint-Béat, l'autre sur le flanc même du pic du Gar, à la chapelle N.-D.-des-Puts, au-dessus du village de Chaum. Cf. R. Lizop, *Comminges et Couserans*, p. 198, et *Convenae et Consoranni*, p. 363-364.

3. Sapène, p. 286 et fig. 1, 2. — Le lieu exact se situe à l'Ouest du point de départ du funiculaire établi au XIX^e^ siècle pour desservir la carrière de Rap, funiculaire dont toute la partie inférieure a été emportée par l'éboulement du 20 janvier 1947. Une autre carrière très largement ouverte à l'Est du même point ne paraît avoir rencontré aucun vestige antique.

4. Ce sont les expressions mêmes du D^r^ Doit-Lambron, *Luchon médical et pittoresque*, Paris, 1903, p. 397 (cité par Sapène, p. 284, n. 4) et de l'abbé Vignes, *l. l.*, p. 30.

5. Hypothèse de Sapène, p. 317-318.

« Malh de las Figuras » méritait son nom, puisqu'il a fourni un abri pour le travail du marbre, un cadre à la fantaisie d'imagiers rupestres et qu'il a été lui-même objet et lieu de culte (fig. 2).

Déblayé de sa couverture d'éboulis, il se présente essen-

Fig. 2. — Vue d'ensemble du « Malh de las Figuras » (cliché Sapène).

tiellement sous l'aspect d'un massif rocheux de marbre bleuté qui rompt la pente de la montagne et forme, sur 14 mètres de long et 5 m. 5 de haut, une sorte de paroi verticale, coupée d'irrégularités et de saillies[1]. Sur le haut de cette paroi apparaissent des gravures rupestres qui prétendent reproduire à une échelle réduite[2] des figures humaines. La réalisation est on ne peut plus fruste : un cercle suffit pour la tête, deux cavités plus ou moins allongées pour les yeux, deux traits verticaux et un trait horizontal pour le nez, une

1. Cf. Sapène, p. 314-315, fig. 14.
2. Sapène, p. 316. — La plupart ne mesurent que de 0, 06 à 0, 10 de diamètre.

rainure pour la bouche, un rectangle pour le haut du buste. Sur les dix-huit têtes relevées par M. Sapène, rares sont celles que marque un léger modelé, la plupart ont été simplement gravées à la pointe et certaines ne sont même qu'ébauchées[1]. Il n'y a là aucun art, l'imagination est déficiente, le style barbare à l'excès et l'expression nulle.

La comparaison s'impose avec certains portraits de défunts qui décorent schématiquement des monuments funéraires du Comminges ; les similitudes sont frappantes : même simplification des traits, même allure ronde et lunaire de la face, même rendu du buste par un simple rectangle[2]. Les sources d'inspiration sont voisines et les sculpteurs du « Malh de las Figuras », à supposer qu'ils méritent ce nom, ont certainement eu en vue de reproduire des têtes analogues à celles des auges ou des reliefs funéraires ; mais même vis-à-vis de ces modèles, si frustes soient-ils, leur infériorité éclate par l'absence de toute recherche du modelé, de tout rendu, fut-il conventionnel, de la chevelure et des oreilles, de tout effort vers la variété.

Une autre comparaison a été suggérée avec raison par M. Sapène, celle des bustes votifs découverts en grand nombre dans le sanctuaire de la Forêt d'Halatte, près de Senlis[3]. Comme sur une tête du Poitou[4] et en dépit du volume qui atteint ici à la ronde bosse, une simplification extrême,

1. Sur ces têtes et leur interprétation, l'essentiel est dit par Sapène, p. 315-317, qui donne une reproduction photographique des meilleures d'entre elles pl. II, fig. 18 et 19 ; p. 317, fig. 16 et p. 318, fig. 17.

2. Cf. J. J. Hatt, *Les monuments funéraires du Comminges et du Couserans*, *Ann. du Midi*, LIV, 1942, pl. XIII, nos 59, 66, 67 ; pl. XIV, no 81 ; pl. XV, no 42 ; pl. XVI, no 78 ; pl. XVII, no 85 ; pl. XXII, no 93 ; pl. XXIII, nos 68-106 ; pl. XXV, nos 108-113 ; pl. XXVI, nos 102, 112 ; pl. XXVII, no 120. Le rapprochement est déjà indiqué par Sapène, p. 316, n. 58.

3. Sapène, p. 318, n. 59. — Sur le sanctuaire de la Forêt d'Halatte, Saint-Aymour, *Le temple de la Forêt d'Halatte et ses ex-voto*, *Congrès arch. de France*, LXXII, 1905, p. 334-361 ; L. Fautrat, *Les temples d'Halatte et d'Essarois* (*ibid.*, p. 362-365) ; Espérandieu, *Recueil...*, t. V (1913), p. 126-143, nos 3864-3889. — Les bustes ou têtes qui par leur style se rapprochent le plus de ceux du « Malh de las Figuras » sont ceux que reproduit Espérandieu, no 3877, 5, 6, 14, 15, 23, 24 (bustes) et no 3878, 1, 3, 4, 10 13, 14, 15 (têtes).

4. Cf. une sorte d'*hermes* trouvé près de Jarnac (Espérandieu, *l. l.*, no 1379).

des fautes de conception et d'exécution, une médiocrité générale de l'expression donnent la même note de barbarie qu'à Saint-Béat. Ce sont là des représentations rustiques, par lesquelles des populations très frustes, dépourvues de sens et de moyens artistiques, ont voulu s'essayer, malgré tout, à une forme d'art.

Que signifiaient au juste ces gravures ? Dans le sanctuaire de la Forêt d'Halatte, le sens des bustes votifs est clair : voués — au même titre que des bras, des jambes ou des seins — à un dieu guérisseur, ils expriment l'offrande faite à la divinité d'une partie ou d'un tout malade guéri par son intervention. Au « Malh de las Figuras », la même interprétation ne saurait valoir, car toute vertu curative manque au sanctuaire aussi bien qu'à ses dieux. Les images gravées sur le rocher ne peuvent guère représenter que ceux-ci ou à la rigueur leurs dévots. Un rapprochement avec les autels votifs figurés retrouvés sur place et avec ceux qui se rencontrent à travers le Comminges semble donner raison à la première hypothèse, car dans la mesure où des images paraissent sur ces autels, ce sont toujours celles des dieux à qui ils sont voués, et non celle des mortels qui les ont dédiés. Topographiquement associés à ce type d'autel[1], les dessins rupestres du « Malh de las Figuras » ont dû tenir ce rôle et représenter, au moins en prétention, des images divines. Leur néant artistique, d'autant plus sensible qu'il contraste précisément avec la qualité sculpturale ou épigraphique des autels, oblige à y voir des œuvres de décadence[2], tracées d'une main inexperte par des fidèles qui cherchaient au plus vite et à moindres frais à rendre un hommage, si naïf fut-il, à leur dieu. Les bustes de la Forêt d'Halatte qui peuvent s'échelonner depuis la fin du Ier siècle jusqu'à la fin du IVe n'offrent pour les dater aucun repère chronologique, mais M. Hatt rapporte à la fin du IIe siècle

1. Il n'est guère admissible que ces gravures puissent être indépendantes du sanctuaire, ni qu'elles lui soient postérieures et sans caractère religieux, car elles se groupent précisément vers le centre du rocher, au-dessus de l'endroit où s'accumulaient les autels ; en ce sens, Sapène, p. 317-318.

2. Cf. Sapène, p. 316.

et au IIIe siècle les monuments funéraires du Comminges où le portrait indigène est fait d'une simple tête ronde posée sur un buste rectangulaire[1]. Cette date pourrait s'appliquer aux dessins gravés de Saint-Béat qui tireraient alors leur origine d'une évolution parallèle à celle qui substituait au même moment dans la sculpture funéraire des Convènes les types indigènes aux modèles romains[2], et ils représenteraient ainsi les manifestations cultuelles d'époques troublées et appauvries, le siècle précédent, celui de la paix romaine, ayant laissé comme témoins des autels sculptés ou gravés d'une inscription.

Au-dessous des dessins rupestres, la partie centrale de la masse rocheuse avait été aménagée comme le cœur du sanctuaire : à hauteur d'homme était creusée irrégulièrement une série d'alvéoles rectangulaires à parois verticales destinées à recevoir les autels offerts en guise d'*ex-voto*. Au moment de la découverte, toutes ces alvéoles étaient vides, et, à en juger d'après leurs dimensions, seuls des autels de petite taille pouvaient s'y encastrer[3] (fig. 3).

Les offrandes plus importantes étaient disposées sur le devant. Lors de la fouille, plusieurs socles s'alignaient encore à leur place primitive le long de la paroi[4] et les déblais d'alentour ont rendu un véritable monde d'*ex-voto*. M. Sapène a pu dénombrer jusqu'à quarante autels intacts ou brisés, dont les trois quarts portent une inscription ou une sculpture, et jusqu'à cinquante et un socles parallélépipédiques susceptibles de leur servir de supports[5].

Le caractère sacré du lieu est ainsi affirmé et sa position même, l'allure verticale de la paroi, la rupture que celle-ci introduit dans la continuité de la pente montrent que l'aménagement ne s'est pas fait aux dépens d'un site naturel, mais

1. J. J. Hatt, *l. l.*, p. 225-232.
2. J. J. Hatt, *l. l.*
3. Sapène, p. 315 et fig. 16.
4. Sapène, p. 314, fig. 13.
5. Sapène, p. 289. — Sur les quarante autels, vingt-six comportent une inscription, trois une représentation figurée, deux n'ont pour tout décor qu'une svastika, et le reste est anépigraphe.

qu'il a, au contraire, utilisé un lieu d'abord créé, puis délaissé par l'homme, qui ne saurait être ici qu'un front de carrière abandonné. La base de la Montagne d'Arrie ne donne aujourd'hui qu'un marbre bleuté, plus ou moins foncé suivant les veines, parfaitement impropre à une sculpture en ronde bosse,

Fig. 3. — Dessins rupestres et alvéoles (cliché Sapène).

et il est vraisemblable que les Romains ont dû connaître la même expérience que les carriers modernes : lorsqu'ils ont cherché à exploiter le pied de la montagne, parce que les transports et les frais étaient moindres, ils n'ont pas trouvé de marbre blanc, ou les filons qu'ils ont pu rencontrer, irréguliers comme tous ceux de Saint-Béat, se sont vite épuisés ; dès lors, ils ont délaissé l'exploitation en ce point pour la reporter ou la concentrer plus haut sur la « carrière romaine » de Rap susceptible de leur fournir un marbre statuaire. Désormais déchu, le « Malh de las Figuras » put devenir sanctuaire et abriter des marbriers.

A sa valeur religieuse s'unit, de fait, une fonction artisa-

nale, et des ateliers se mirent à y travailler les marbres blancs descendus de la carrière de Rap. Les traces de cette activité abondent dans toutes les couches archéologiques situées au niveau du sanctuaire[1] : ce sont des restes d'outils en fer, de ciseaux, de masses ou de coins, des résidus de forge, une pierre à aiguiser, les amas de sable et de grès indispensables au polissage du marbre ; sur des décimètres d'épaisseur se rencontrent des éclats de taille et, témoignage irrécusable, un autel dont le lapicide avait commencé à graver l'inscription est demeuré inachevé sur place[2].

Il est plus étonnant de trouver au même endroit les traces d'un habitat attesté par des tuiles, des amphores, des débris de céramique et de verrerie, ainsi que par une assez grande quantité d'ossements d'animaux et de blé carbonisé[3]. Faut-il penser à des reliquats de sacrifices et d'agapes rituelles[4] et à l'existence de quelque bâtiment couvert contigu au sanctuaire, qui aurait abrité à certaines dates desservants et dévots ? S'agit-il plus simplement des vestiges des cabanes où les marbriers venaient prendre leurs repas et s'abriter contre le mauvais temps ? Les deux interprétations ne paraissent en aucune façon incompatibles.

Ces débris offrent un intérêt chronologique[5] : des tessons de vases sigillés du type 37 de Dragendorff indiquent le IIe siècle, un fragment de verre d'un bleu verdâtre foncé corrobore cette date et les restes de plusieurs de ces petits bols très fins à décor intérieur sablé et à couverte orange que les ateliers de Montans propagèrent dans la vallée de la Garonne nous reporteraient même au Ier siècle[6]. Conformes

1. Sur ces ateliers et leur outillage, Sapène, p. 319-321, dont nous nous bornons à résumer ici les observations.

2. Autel n° 26 (Sapène, p. 310-311, fig. 9) : ... IVL SATV. — Le reste du texte n'a jamais été gravé.

3. Sapène, p. 319-321.

4. C'est l'hypothèse admise par Sapène, p. 320.

5. Le fait a été parfaitement vu par Sapène, p. 319.

6. Sapène, p. 320. — Ce type de vase, propre au Sud-Ouest, est fréquent à Saint-Bertrand-de-Comminges où l'inventaire de la céramique non sigillée en compte 54 exemplaires ; il s'est aussi rencontré au Mas-d'Agenais (Lot-et-Garonne),

aux résultats auxquels l'étude des amphores a conduit M. Sapène[1], ces données rejoignent la conclusion suggérée par la comparaison des dessins rupestres avec les reliefs funéraires du Comminges et semblent marquer qu'au niveau des autels le sanctuaire du « Malh de las Figuras » doit dater de la pleine période de la paix romaine qui va de la fin du Ier siècle jusqu'au début du IIIe.

Cette date ne saurait avoir qu'une valeur moyenne, car au-dessous d'une couche archéologique supérieure, M. Sapène a pu déceler l'existence de plusieurs niveaux superposés correspondant à un remblayement qui dépasse certainement 1 mètre[2]. Cet exhaussement tient pour la plus large part à l'amoncellement des débris de taille, mais sans doute ne faut-il pas exclure également l'hypothèse d'éboulements plus ou moins importants descendus de la montagne qui expliqueraient assez bien la succession rapide et rapprochée des différentes couches. La disparition même du sanctuaire et le renversement d'autels à peu près intacts ne peuvent, d'ailleurs, se comprendre que par une catastrophe[3], analogue à celle de janvier 1947, dont la menace pesa de tout temps sur un lieu situé au pied d'escarpements abrupts.

Un tel sanctuaire rupestre, établi en plein air, a le mérite de l'originalité. Les dévotions liées à un rocher ne sont pas nombreuses en Gaule[4] et celles qui existaient peut-être chez

à Lamothe (Gironde) et les fouilles de l'Institut Catholique de Toulouse viennent d'en donner un exemplaire. Le Musée Saint-Raimond de Toulouse possède parmi ses collections de Montans deux vases de ce type et une série de moules qui s'adaptent parfaitement à la forme et en indiquent par suite la provenance (Inv. du Musée Saint-Raimond, nos 11082, 11088, 11090, 11094, 11114 (et 11151), 11124, 11125, 11159, 11164, 11166). — Cf. Hermet, *La Graufesenque*, Paris, 1934, p. 170.

1. Sapène, p. 320.

2. Sapène, p. 319 : le niveau supérieur est constitué par une aire plane de 13 cm. d'épaisseur ; il est séparé par 0 m. 20 de débris de taille d'un niveau intermédiaire marqué par une couche charbonneuse ; un niveau inférieur existait plus bas, mais la fouille arrêtée à hauteur de la plate-forme des fours à chaux, à 0 m. 80 au-dessous du niveau intermédiaire, n'a pas permis de l'atteindre.

3. Cf. Sapène, p. 311, n. 53 et p. 323.

4. Cf. les observations de Sapène, p. 318, n. 59, sur les rares sculptures rupestres glanées dans Espérandieu, *Recueil...*, nos 38, 105, 108, 129, qui ont une signification fort différente de celles du « Malh de las Figuras ».

les Convènes, au Mont Sacon, près de Saint-Bertrand-de-Comminges, et non loin de Sost, dans la Barousse[1], paraissent, quoique fort mal connues, d'un caractère tout autre, ne serait-ce que par la différence des sites, par l'absence d'aménagement comme de figures sculptées[2]. Pour trouver vraiment des analogues, il faut sortir des frontières gauloises : dans les montagnes pastorales de l'Italie centrale et méridionale, le dieu des forêts et des troupeaux, Silvain, était adoré en des images rupestres auprès desquelles les fidèles apportaient leurs offrandes[3], et, en pays ibérique des rochers aménagés pour le culte servirent parfois de temples à des divinités[4]. Les ressemblances les plus étonnantes sont cependant fournies par deux sanctuaires bien plus lointains, établis eux aussi dans des carrières et également voués à Silvain, l'un à Philippes en Macédoine, l'autre à Enesh en Commagène, sur les confins septentrionaux de la Syrie.

A Philippes, au pied des rochers qui portent l'acropole, les carrières furent un jour transformées en sanctuaire : « Les parois abruptes, taillées à pic, de la montagne servirent de mur

1. Ces deux sanctuaires ne sont connus que par des témoignages anciens : celui de Sost, qui portait dans la tradition locale le nom de « Peyros Marmes », les « Pierres de marbre », est mentionné par Dumège, *Arch. pyrénéenne*, t. II, p. 194, et par Victor Caze que citent P. de Gorsse et R. Lizop, *Le carnet de route d'un archéologue commingeois en 1830*, in *Mém. de la Soc. arch. du Midi*, XIX, 1939, celui du Mont Sacon par un manuscrit de la collection Duchesne à la Bibliothèque Nationale (cf. R. Lizop, *Comminges et Couserans*, p. 232, n. 158).

2. Remarques de Sapène, p. 318-319, n. 59.

3. *C. I. L.*, IX, 2125, 5063 ; X, 5709, 5710, 6308. Cf. Peter, *s. v. Silvanus*, Roscher, *Lexikon...*, IV, c. 844-845.

4. Cf. Sapène, p. 318-319, n. 59. — A Panoias, près de Villa-Real, au Nord du Douro, la surface aplanie d'un rocher servait de sanctuaire, sans qu'il y eut trace d'édifice ou d'enceinte, et de petits bassins, peut-être destinés à recevoir les libations ou les sacrifices, avaient été aménagés en gradins (Leite de Vasconcellos, *Religiões da Lusitania*, II, p. 187 et *C. I. L.*, II, 2395). Dans le sanctuaire de même nature consacré, près de Braga, au dieu Tongoenabiacus, la paroi de rochers qui surplombait la source divine s'ornait de sculptures et d'inscriptions (Leite de Vasconcellos, *l. l.*, II, p. 199 et 239, et *C. I. L.*, II, 2419 ; cf. Toutain, *Les cultes païens...*, III, p. 153-155). Les petits bassins, ou *lacus* de Panoias, ne sont pas sans analogie avec les alvéoles du « Malh de las Figuras », mais la disposition même de ces dernières semble cependant exclure qu'elles aient été destinées à recevoir des offrandes liquides ou des libations.

de fond ; on y creusa des niches pour les statues et l'on compléta les bâtiments en avant par quelques murs de blocage ». Une chapelle fut consacrée à Silvain et quatre grandes inscriptions gravées sur la surface aplanie du rocher lui furent vouées par ses fidèles. Plus loin, la paroi rocheuse fut entaillée d'une *cella* rectangulaire sur le fond de laquelle furent creusées trois grandes niches cintrées[1].

A Enesh, près des rives de l'Euphrate, les carrières de calcaire qu'exploitait la main-d'œuvre militaire fournie par la *IV^a Scythica* devinrent pareillement lieu de culte. A mesure que la carrière attaquée de haut en bas s'abaissa, le front abandonné fut creusé d'autels portant une dédicace et surmontés de niches cintrées ou rectangulaires susceptibles d'accueillir une statuette ou une offrande. Ces autels se trouvent aujourd'hui à toutes les hauteurs de la paroi rocheuse, et, comme à Philippes, la plupart d'entre eux sont voués à Silvain[2].

Il est indéniable que ces deux sanctuaires de carrière contrastent par le fini de leur aménagement avec celui de Saint-Béat : la roche a été soigneusement régularisée, polie même, et les niches comme les autels obéissent à des formes géométriques. Vis-à-vis d'eux, le « Malh de las Figuras » fait figure d'installation de fortune, mais, malgré cette différence de qualité, il n'en trahit pas moins une inspiration identique. Matériellement, dans tous les cas, c'est une carrière délaissée qui a offert le site et, à Philippes, il s'agit même comme à Saint-Béat d'une carrière de marbre. D'autres

1. Sur ces sanctuaires de Philippes, vus par les anciens voyageurs, dégagés avant 1925 par MM. Ch. Picard, L. Renaudin, A.-J. Festugière, cf. en dernier lieu P. Collart, *Philippes, ville de Macédoine*, Paris, 1937, p. 402, 407-408 et pl. LXIV, LXVI.

2. La révélation du sanctuaire de carrière d'Enesh, déjà exploré par J.-B. Chabot (J.-B. Chabot, *Inscription d'Enes*, in *Journal asiatique*, sér. IX, t. XVI, 1900, p. 283-285), est l'œuvre de M. Franz Cumont (F. Cumont, *Les carrières d'Enesh*, in *Bull. de l'Acad. Royale de Belgique*, 1907, pp. 557-574, surtout p. 560-562 et pl. II). — Enesh est situé à 1 kilomètre de la rive droite de l'Euphrate, à une centaine de kilomètres en aval de Samosate et à hauteur de l'antique Doliché (auj. Gaziantep). — Cinq textes épigraphiques gravés sur les rochers sont dédiés à Silvain (Cumont, *l. l.*, n° 4 = *C. I. L.*, III, 14396 *f*, n^os 5, 8, 9, 12).

analogies vont plus profond et il est remarquable que les deux sanctuaires orientaux soient, en plein pays grec, l'œuvre de Romains : à Philippes, celle des descendants des colons établis dans la ville par les triumvirs ; à Enesh, celle des soldats d'une des légions romaines de Syrie. Ici comme là, par une sorte de loi inéluctable, les dédicaces rupestres utilisent le latin, non le grec[1], et parmi les dieux, celui qui a la place de faveur, c'est Silvain adoré comme dieu romain[2]. L'idée de transformer en sanctuaire une carrière délaissée n'apparaît donc pas comme une inspiration indigène, spécifique d'une province, mais comme une manière de voir plus large, proprement romaine, qui s'est étendue à tout l'Empire et qui a pu se réaliser sur l'Euphrate ou en Macédoine comme dans les Pyrénées.

Par un parallélisme remarquable, les sanctuaires d'Enesh et de Philippes paraissent correspondre, siècle pour siècle, à la date que la critique d'éléments internes nous a amenés à assigner aux autels de Saint-Béat. A Philippes, la plupart des inscriptions consacrées à Silvain appartiennent au IIe siècle[3] ; à Enesh, l'exploitation des carrières date du IIe et du IIIe siècles[4]. Poussée jusqu'à la chronologie, la parenté de ces divers sanctuaires, si éloignés les uns des autres, ne saurait être accidentelle ; elle découle d'une même mentalité dont les ressemblances aident à comprendre le sens religieux qui s'attache aux divinités du « Malh de las Figuras ».

***

Au témoignage des autels, ces divinités étaient au nombre de deux, une divinité indigène : Erriapus, une divinité romaine : Silvain.

1. Cf. P. Collart, *l. l.*, pp. 403-406 et pl. LXV (= *C. I. L.*, III, 633 et *I. L. S.*, 5466) ; F. Cumont, *l. l.*, p. 562.

2. A Philippes, ce dieu « apporté par les Romains avait conservé son caractère romain » (P. Collart, *l. l.*, p. 406) et la même observation vaut pour Enesh, où son culte s'associe à celui du dieu suprême de Rome, Jupiter Optimus Maximus (cf. F. Cumont, *l. l.*, p. 562, inscriptions nos 5, 8, 9).

3. P. Collart, *l. l.*, p. 405.

4. F. Cumont, *l. l.*, p. 570.

Fig. 1. — Autels votifs en marbre blanc (cliché Sapène).

Le nom d'Erriapus[1], jusqu'à maintenant inconnu, vient ajouter à la richesse du panthéon pyrénéen[2]. C'est indéniablement celui d'une divinité topique, d'un de ces dieux protecteurs d'une montagne ou d'une vallée si fréquemment adorés dans les cantons des Pyrénées centrales[3], tels à Saint-Béat même le dieu Ilumberus[4] et dans les environs immédiats le dieu Garrus, éponyme du pic du Gar[5], ou le dieu Ilixo qui a laissé son nom à la vallée de Luchon[6]. Géographiquement, le culte de ces divinités n'avait aucune extension, il se cantonnait étroitement dans une localité autour d'une chapelle ou d'un petit sanctuaire et ne se propageait pas au dehors.

Le nom même d'Erriapus atteste une origine indigène, sans doute ibérique. Est-il légitime de le rapprocher du basque *arri* qui signifie « pierre, rocher »[7] et qui, fréquent dans la toponymie des Pyrénées centrales[8], désigne la montagne même à la base de laquelle s'ouvrait le sanctuaire ? Est-il pareillement loisible d'y chercher l'origine de deux noms de lieux actuellement attestés à Saint-Béat, celui du

1. Le nom, assez mal fixé dans sa transposition latine, est diversement orthographié : il est écrit quatre fois avec un seul R (autels nos 1, 2, 10, 11), neuf fois avec deux R (Autels nos 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14), neuf fois avec un seul P (autels nos 1, 2, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 14), trois fois avec deux P (autels nos 3, 7, 8) ; la désinence est neuf fois en *-o* (autels nos 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 14), trois fois en *-e* (autels nos 1, 12, 13). — Le maximum de fréquences donne la forme *Erriapus*, à côté d'*Eriapus* et d'*Eriappus*.

2. Sur la richesse de ce panthéon indigène à l'époque romaine, cf. R. Lizop, *Convenae et Consoranni*, p. 305.

3. Cf. R. Lizop, *Comminges et Couserans*, p. 197-199 et 221.

4. *C. I. L.*, XIII, 42. — Cf. R. Lizop, *l. l.*, p. 221.

5. Ci-dessus, p. 487, n. 2.

6. *C. I. L.*, XIII, 345-348 ; cf. R. Lizop, *l. l.*, p. 204.

7. Dans les dialectes basques modernes, ce vocable est orthographié *haria, harri, arri* (De Azkue, *Dicc. vasco-espanol-francés*, p. 77 ; P. Lhande, *Dict. basque*, p. 415) ; J. Pokorny, *s. v. Iberer, Reallexikon des Vorgeschichte*, VI, 1926, p. 8, lui attribue une origine ibérique, car la racine se retrouve dans d'autres langues de structure méditerranéenne, aussi bien dans le groupe chouchitique des langues chamitiques (cf. en agaw *karïï, Xarïï*, en chouchitique *kar-ka*) que dans certains dialectes du Caucase oriental (en lak *caru*).

8. La liste en est donnée par A. Luchaire, *Les origines linguistiques de l'Aquitaine*, Paris, 1877, p. 60-61.

quartier de Rap tout voisin de la carrière et celui du faubourg de Taripé sur les dernières pentes Est de la montagne d'Arrie[1] ? Consulté sur ce point, un spécialiste des dialectes basques et gascons, M. Gavel, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse, admet que les rapprochements avec Arrie et avec Rap demeurent possibles[2], mais qu'ils ne vont déjà pas sans difficultés et qu'ils sont, d'ailleurs, exclusifs l'un de l'autre[3]. En ce domaine, la philologie nous interdit donc de dépasser le stade d'une simple hypothèse.

Divinité topique et divinité indigène, Erriapus était, en tout cas, le maître certain du sanctuaire du « Malh de las Figuras ». Son culte y dominait nettement celui de Silvain ; l'autel principal lui était consacré[4] et la multiplicité des autels votifs dressés en son honneur témoigne d'une faveur plus grande que celle dont bénéficiait la divinité romaine[5]. Son originalité fut, d'ailleurs, assez marquée et assez forte pour résister à toute tentative d'assimilation de la part de cette dernière. En effet, bien qu'Erriapus et Silvain aient vécu côte à côte à Saint-Béat, ils ne paraissent pas s'être fondus en une divinité unique, comme ce fut souvent le cas dans les Pyrénées[6] : en dépit du nombre des autels retrouvés, aucun n'est dédié à un dieu composite Silvanus Erriapus, qui serait

---

1. Cf. Sapène, p. 307.

2. Le rapprochement d'*Erriapus* avec *Taripé* lui paraît exclu, car il semble difficile que le double *rr* ait pu se simplifier tout en restant intervocalique. La graphie du nom divin avec un seul *r* qui se rencontre sur quelques inscriptions ne serait pas un argument de sens contraire, car elle était sans doute imparfaite au point de vue de la prononciation réelle.

3. Le passage d'*Erriapus* à *Arrie* fait difficulté à cause de la chute du *p* final, celui d'*Erriapus* à *Rap* en raison de la disparition de l'*i*. Dans le premier cas, il faut supposer que le mot était accentué sur l'*i* avec un *a* bref, dans le second que l'accent portait sur *a*.

4. Autel nº 16 : ER... — Malgré sa mutilation, il est visible que ce fragment appartenait à un autel de dimensions supérieures à celles des autres, et que la dédicace y était gravée en caractères plus grands.

5. Sur les trente autels à peu près complets retrouvés dans le sanctuaire, seize sont dédiés à Erriapus (autels nos 1 à 16) contre deux ou trois seulement à Silvain (autels nos 17, 18, 19) ; les autres sont anépigraphes.

6. Cf. R. Lizop, *Convenae et Consoranni*, p. 306, n. 4.

le pendant du Mars Sutugius de Saint-Plancard[1], du Mars Leherenn d'Ardiège[2], du Mars Dahus de Gourdan[3] ou du Jupiter Beissiris de Cadéac[4]. Bien qu'associés, les deux dieux, l'indigène et le romain, ont gardé leurs traits propres, leur individualité s'est maintenue et la preuve nous en est fourni par l'un de leurs dévots, Tauricus, fils de Taurinus, qui a cru devoir consacrer séparément deux autels, l'un à Erriapus[5], l'autre à Silvain[6].

Erriapus ne saurait être regardé comme un véritable dieu des carrières en raison même de son passé, car en tant que divinité indigène, d'origine vraisemblablement ibérique, il existait certainement avec son nom, sa physionomie et son culte bien avant que les Romains ne vinssent ouvrir et exploiter les carrières de marbre de Saint-Béat[7]. A leur

1. *Deo | Marti | Sutugio | M(arcus) Mansu | etius...* — Sur le culte de *Mars Sutugius* à Saint-Plancard, cf. G. Fouet, ap. Laffargue-Fouet, *Peintures romanes, vestiges gallo-romains à Saint-Plancard (Haute-Garonne)*, Toulouse, Privat, 1948, p. 85-89, nos 1-4. — Saint-Plancard se trouve en pays convène, dans la vallée de la Save, à 12 kilomètres au Nord de Montréjeau.

2. *C. I. L.*, XIII, 108-117. — Cf. E. Barry, *Monographie du dieu Leherenn d'Ardiège*, in *Mém. de l'Acad. des Sciences de Toulouse*, 1859, p. 353-439 ; R. Lizop, *Comminges et Couserans*, p. 217-219, et *Convenae et Consoranni*, p. 311-312. — Ardiège est situé en bordure des premiers chaînons pyrénéens entre Saint-Gaudens et Saint-Bertrand-de-Comminges.

3. *C. I. L.*, XIII, 34 ; cf. R. Lizop, *Comminges et Couserans*, p. 217, 220 ; *Convenae et Consoranni*, p. 312. — Gourdan est un faubourg de Montréjeau, sur la rive droite de la Garonne.

4. *C. I. L.*, XIII, 370. — Cf. R. Lizop, *Comminges et Couserans*, p. 206-207 et *Convenae et Consoranni*, p. 311, n. 22. — Cadéac est situé dans la vallée de la Neste d'Aure, à 2 km. en amont d'Arreau.

5. Autel n° 12 (Sapène, p. 298 et fig. 9) : *Erriape | deo | Tauricus | Taurini f(ilius) | v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito).*

6. Autel n° 17 (Sapène, p. 302 et fig. 9) : *Silvano | deo | Tauricus | Taurini (filius) | v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito).*

7. Les Gaulois ayant ignoré la construction en pierre de taille, l'ouverture des carrières de marbre ne saurait être pour la Gaule antérieure à la conquête romaine (A. Grenier, *Manuel...*, VI, 2, p. 948, et *An economic survey of ancient Rome*, t. III, 1937, p. 540) ; cette règle vaut pour les carrières des Pyrénées, comme pour toutes les autres, et il semble même qu'à Saint-Béat l'exploitation des marbres n'ait commencé sur une vaste échelle qu'à l'extrême fin du 1er siècle ap. J.-C. (cf. R. Lizop, *Convenae et Consoranni*, p. 242 et 248-249, et le *Rapport sur les fouilles de Saint-Bertrand-de-Comminges de 1933 à 1938*, 1re partie, Toulouse, 1940, p. 93-94 = *Mém. de la Soc. arch. du Midi*, XX, 1940).

époque même, son domaine ne devait pas simplement se limiter à ces carrières et, quelle que soit l'incertitude qui enveloppe le rapprochement de son nom avec celui de la Montagne d'Arrie, il devait apparaître aux yeux des fidèles comme un dieu de la montagne, protecteur de toute la localité.

Silvain qui partageait avec lui le « Malh de las Figuras » semble avoir été plus spécialisé dans ses attributions. D'origine romaine, il était le dernier venu, et avait dû se contenter de la seconde place : son nom n'apparaît que sur deux autels[1] et en admettant même que son image illustre trois autres monuments[2], la somme des offrandes qui lui étaient vouées n'atteint pas le tiers de celles que la piété des fidèles consacrait à Erriapus[3], ce qui marque déjà son caractère étranger.

Le document qui exprime le mieux les divers aspects de son culte est l'autel sculpté qui porte le n° 19 (fig. 4) dans la classification de M. Sapène ; il lui a consacré une large description[4]. Haut de 0 m. 47, ce petit monument est d'une qualité exceptionnelle, car il délaisse délibérément le style de l'art indigène pour s'essayer à une imitation des modèles classiques[5] et, dans un cadre de rinceaux, de raies de cœur et de feuilles d'eau, l'artiste l'a illustré de cinq panneaux (fig. 5), chaque motif ayant une valeur religieuse.

Le dieu à qui l'autel fut dédié n'est pas mentionné dans la dédicace faite par trois *officinatores* sur la fonction desquels nous reviendrons[6], mais sa personnalité s'exprime par la

1. Autel n° 17, ci-dessus p. 198, fig. 4 ; autel n° 18 (Sapène, p. 302-303, fig. 9) : *Silvan(o)* | *Amar|ad(us ?) h.. s..* ?? | *v(otum) s(olvit) l(ibens) a(nimo).*

2. Autels n^{os} 19, 27 et 28 (Sapène, p. 303-307, 311). Si l'attribution à Silvain de l'autel n° 28 est admissible, celle de l'autel n° 27 est plus hypothétique.

3. Ci-dessus p. 500.

4. Sapène, p. 303-307, fig. 9 et 10.

5. Il suffit, à cet égard, de comparer cet autel (cf. Sapène, fig. 10) avec celui qui porte le n° 28 (cf. Sapène, fig. 12) et qui, représentant peut-être Silvain sous les traits du dieu au maillet, rentre dans la classe des monuments commingeois de style indigène.

6. Autel n° 19 (Sapène, p. 303, fig. 9 et 10) : *Natalis, Martialis* | *et Sintus oficinator(es)* | *com suis colegis* | *v(otum) s(olverunt) l(ibentes) m(erito).*

figure sculptée sur la face principale du monument. Taillée en haut relief à l'intérieur d'une niche profonde, cette image est celle d'un homme âgé, au corps massif et trapu, aux jambes grosses et courtes, avec une tête trop large dont le visage disparaît à demi sous l'abondance de la chevelure, des moustaches et de la barbe ; avec un vêtement fait, semble-t-il, d'une double tunique à manches courtes qui est serré à la taille et tombe aux genoux ; un manteau était probablement jeté sur son épaule gauche, tandis que la tête et les jambes restaient nues. Le dieu tient dans la main gauche une serpe, dans la droite un objet mal définissable, qui peut être un vase ou un pot de terre aussi bien qu'une bourse[1].

Telle n'est pas la figure classique de Silvain que l'imagerie romaine popularisa en Italie[2] et fit accidentellement pénétrer en Gaule[3], à savoir celle d'un personnage d'une nudité divine, couronné de rameaux de pin avec une peau de chèvre jetée sur l'épaule gauche et un chien à ses côtés. De ce modèle classique, on ne trouve à Saint-Béat que quelques traits, qui, comme l'allure puissante du dieu ou le fourni de sa barbe et de sa chevelure, annoncent déjà Silvain. Mais le type lui-même n'est nulle part exclusif de tout autre, et en Italie même les Romains ont souvent figuré le dieu des bois revêtu d'une tunique et d'un manteau[4] ; en Gaule, cet aspect qui s'accorde au mieux avec le costume indigène est de beaucoup le plus fréquent[5] et il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il ait été préféré par le sculpteur de Saint-Béat.

Un élément interdit, d'ailleurs, d'attribuer à une autre

1. Si la bourse caractérise Mercure, un vase ou un pot est l'attribut de Silvain sur quelques monuments de la basse vallée du Rhône. Cf. Espérandieu, *Recueil...*, nos 436, 437 (Nîmes), 497 (Saint-Gilles du Gard), 6849 (env. d'Aigues-Mortes).

2. Cf. R. Peter, *s. v. Silvanus*, Roscher, *Lexikon...*, IV, c. 825-826, fig. 1-4.

3. Cf. Espérandieu, *Recueil...*, nos 93, 6711, 6915. Le no 6711 a été trouvé à Arles, les deux autres sont de provenance inconnue, peut-être extérieure à la Gaule.

4. R. Peter, *l. l.*, c. 835-837, fig. 5.

5. Silvain apparaît ainsi vêtu sur deux autels de Nîmes (Espérandieu, *Recueil* nos 436, 437), sur trois monuments des provinces rhénanes (*ibid.*, nos 6072, 6583, 7784) et peut-être également sur un relief de Saint-Révérien (Nièvre) (*ibid.*, no 2234). — Cf. Toutain, *Les cultes païens...*, III, p. 225-226.

divinité cette image sculptée : c'est la serpe que tient le dieu et qui suffit à caractériser Silvain en pays gaulois comme en pays latin[1].

Cet autel était donc voué à Silvain. Rien ne permet de croire qu'il ne l'ait pas été en entier et que les reliefs latéraux,

Fig. 5. — Autel sculpté dédié à Silvain (clichés Sapène).

différents par la divinité qu'ils prétendaient évoquer, aient figuré des scènes étrangères aux activités placées sous son patronage[2]. Ils semblent conçus, au contraire, pour illustrer les titres qui lui valurent d'être adoré au « Malh de las Figuras ».

Les deux reliefs de gauche sont d'une interprétation simple, car ils représentent, à n'en pas douter, le travail du marbre. En haut, un ouvrier, vêtu d'une simple tunique, le corps jeté en avant, attaque une masse de pierre ou de marbre

1. La serpe apparaît en Gaule sur un certain nombre d'autels consacrés à Silvain, que celui-ci ait été adoré sous son aspect italique (Espérandieu, *Recueil...*, nos 93, 7784) ou comme la transposition du dieu au maillet (*ibid.*, nos 1811, 6849).

2. En sens contraire, Sapène, p. 289, 306-307.

avec un outil qui est exactement le marteau à piquer du tailleur de pierre[1]. Au-dessous, un Amour nu et ailé, pareil à ceux que le goût alexandrin a prodigués sur les fresques de Pompéi et d'Herculanum[2], s'apprête à tailler ou à sculpter un autre bloc en frappant d'une courte masse sur le ciseau qu'il tient de la main gauche[3]. .

M. Sapène a très bien vu que ces scènes illustrent deux phases successives dans l'élaboration des marbres : d'une part, le dépiquage, opération préliminaire d'ébauchage, puis l'amorce d'une œuvre de taille plus soignée. Les reliefs évoquent ainsi l'activité même de la carrière et des industries qui s'y rattachent. Or, à travers tout le monde romain, ces formes de travail sont essentiellement placées sous la tutelle de Silvain, vénéré à ce titre comme dieu des carrières[4]. Silvain présidait, nous l'avons vu, à l'extraction des marbres de Philippes, à celle des calcaires d'Enesh, et dans les deux localités, il ne connaissait d'autre temple que la carrière même[5]. Ailleurs, la même fonction lui valut bien des dévots : en Carinthie, sur un rocher de la Koralpe dominant la vallée du Levant, affluent de la Drave, il fut adoré sous le nom de *S(ilvanus) Saxanus*[6] et en d'autres points, des autels lui furent dressés dans des carrières, comme à Vrabce, près de Zagreb, en Dalmatie[7], à Deva en Dacie[8] et à Brohl, près

1. Sapène, p. 306. — Comparez, pour la forme de l'outil, S. Reinach, *Cat. Musée des Antiquités Nationales*, I², Paris, 1926, p. 270-271, fig. 276, nos 15863, 15863 A, 15863 B.

2. Cf. S. Reinach, *R. P. G. R.*, 85-86, 91³, 400⁴, et Sapène, p. 306, n. 47. Ces fresques nous avaient déjà révélé des amours pêcheurs, vendangeurs, charretiers, armuriers, foulons, scieurs de long, cabaretiers, cordonniers, orfèvres, bergers ou fabricants d'huile, mais un Amour carrier ou marbrier est une nouveauté (cf. R. Lantier, cité par Sapène, p. 307, n. 49.)

3. Ciseaux pour le travail de la pierre, S. Reinach, *Cat. Musée des Antiquités Nationales*, I², p. 270, fig. 276, nos 15904, 15905, 15911, etc.

4. Sur cet aspect du culte de Silvain, Domaszewski, *Silvanus auf lateinischen Inschriften, Abhandl. zur röm. Religion*, 1909, p. 62-63, R. Peter, Roscher, *Lexikon...*, IV, c. 844 ; Klotz, *s. v. Silvanus, PW²*, III A (1927), c. 117 sqq.

5. Ci-dessus p. 497.

6. *C. I. L.*, III, 5093.

7. *C. I. L.*, III, 14354, 24.

8. *C. I. L.*, III, 12565.

de Bonn, en Germanie[1] où les dédicaces sont l'œuvre de détachements militaires utilisés comme main-d'œuvre. A Saint-Béat même, l'autel qui commémore la première extraction de colonnes monolithes hautes de 20 pieds prouve, par la nature de son marbre, qu'il était honoré comme patron par les carriers de La Péne-Saint-Martin[2].

Ces deux premiers panneaux exaltent donc l'une des fonctions essentielles de Silvain, celle de protecteur des carrières et du travail du marbre. Sous des dehors réalistes, ils évoquent la divinité elle-même par la manifestation d'une activité à laquelle elle préside.

En bonne logique, la même interprétation doit valoir pour l'autre face de l'autel. Ici, à vrai dire, le panneau supérieur n'échappe pas à une certaine confusion, parce que le sculpteur, rompant avec la simplicité, a cherché à accumuler les représentations. L'essentiel du tableau paraît cependant être un buste divin de réalisation assez fruste, devant lequel se dresse un autel enveloppé d'un fouillis de feuilles et de branches plus ou moins stylisées, dont les éléments les plus nets imitent, semble-t-il, des rameaux et des pommes de pin[3].

M. Sapène propose de voir dans cette nouvelle figure divine non plus celle de Silvain comme sur la face principale de l'autel, mais bien celle de Mercure[4]. Il croit reconnaître, parmi les feuillages, les images très incertaines du coq et de la tortue, compagnons habituels du dieu, et il tire surtout argument de la représentation sur le registre inférieur d'un superbe et puissant bélier.

Que le bélier ait été, par excellence, l'animal de Mercure, le fait est indéniable[5] et en Gaule il nous apparaît comme tel sur des reliefs de Reims, de Chalon-sur-Saône et surtout sur la série d'autels de Bonn voués à un Mercurius Gebri-

1. *C. I. L.*, XIII, 8033.
2. Ci-dessus, p. 484, n. 3 (*C. I. L.*, XIII, 38).
3. Cf. Sapène, p. 305-306, et surtout fig. 10.
4. Sapène, p. 306.
5. J. Toutain, *Les cultes païens...*, t. III, p. 205.

nius[1]. Faut-il croire alors que l'autel du « Malh de las Figuras » a été consacré conjointement à Mercure et à Silvain ou qu'il comportait, à tout le moins, un mélange des attributs propres à chacune des deux divinités ? En pays celtique, le dernier trait ne serait pas sans exemple[2], et dans les provinces africaines les personnalités de Mercure et de Silvain se sont même parfois confondues[3]. Une assimilation aussi intime paraît cependant étrangère à la Gaule, et l'interprétation de M. Sapène ne semble pas nécessaire. Aux représentations du coq et de la tortue, dont la réalité demeure, d'ailleurs, douteuse, s'opposent des figurations de feuillages, de rameaux de pin et de serpents, emblèmes propres à Silvain[4]. L'argument essentiel est, en fin de compte, celui du bélier, mais reste à savoir si celui-ci a véritablement la valeur d'un attribut divin attaché à la personne de Mercure, ou s'il n'est que le symbole réaliste d'une activité humaine placée sous patronage divin.

Cette seconde interprétation paraît meilleure, car elle se justifie par le sens déjà attribué aux reliefs de l'autre face, et elle a le mérite de leur apporter un pendant : parallèlement à une forme d'activité industrielle symbolisée par le travail du marbre, l'image du bélier évoquerait alors une activité pastorale, également propre aux Pyrénées et également soumise à la protection de Silvain.

De tous temps, les Pyrénées ont été montagnes pastorales, et dans l'antiquité comme de nos jours, les conditions de climat et de végétation ont surtout favorisé l'élevage du

1. Espérandieu, *Recueil...*, n° 2132 (= *C. I. L.*, XIII, 2606), 3668, 7779, 7780, 7781 (= H. Lehner, *Bonn. Jahrb.*, CXXXV, 1930, p. 20-21 et pl. XX-XXI). Cf. Jullian, *Hist. de la Gaule*, VI, p. 31.

2. Cf. Jullian, *l. l.*, pp. 12-13.

3. Deux *ex-voto*, l'un de Lambèse, l'autre des environs de Tozeur sont dédiés à une divinité composite Silvain-Mercure (*C. I. L.*, VIII, 2646 : *sigillum Mercuri Silvani ;* 11227 : *Silvano Mercurio*) et sur un relief de Mactar l'image de Silvain s'accompagne des attributs habituels de Mercure, du scorpion, de la tortue et du bélier (*C. I. L.*, VIII, 6355). Sur cette assimilation, Toutain, *Les cultes païens...*, I, p. 266-267.

4. Détail signalé avec toutes ses conséquences par Sapène, p. 306 et n. 43.

mouton[1] ; le bélier pouvait donc se trouver à même de symboliser merveilleusement l'ensemble du troupeau pyrénéen. Or, troupeaux de montagnes et de forêts avaient un dieu et ce dieu, comme celui des carrières, était précisément Silvain[2]. Du grand rôle qu'il a tenu à ce titre en pays latin les témoignages abondent : déjà le vieux Caton recommandait aux bouviers soucieux de la santé de leurs bêtes de lui offrir chaque année une offrande de farine, de lard, de viande et de vin[3] ; dans l'*Énéide*, Virgile chante Silvain comme protecteur des champs et des troupeaux[4], et à un vers de Tibulle[5] fait écho l'inscription métrique qui exalte ses vertus pastorales : *Magne deus, Silvane potens, sanctissime pastor*[6] ; sur un relief de Carnuntum, le dieu porte le *pedum* du berger[7] et parmi ses adeptes, nombreux dans le monde de l'élevage, se rangent des *villici*[8], des *saltuarii*[9], des *pequarii*[10] et des *equisiones*[11] ; à Saint-Gilles du Gard, un *ex-voto*, malheureusement quelque peu suspect, lui est même expressément consacré *pro armento*[12]. Dans l'Italie impériale, cette forme pastorale du culte l'emporte dans toutes les régions de pâturages, qu'il s'agisse de l'Apennin ou de la bordure des Alpes[13]. Vouées à la même économie, les montagnes pyrénéennes ont dû l'honorer pareillement.

1. Cf. R. Lizop, *Comminges et Couserans*, p. 243-244, et *Convenae et Consoranni*, p. 224-225, avec renvoi aux textes de Diodore et de Strabon.

2. Sur Silvain dieu pastoral, Domaszewski, *l. l.*, p. 67 ; R. Peter, *l. l.*, cc. 845-846 ; Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*[2], 1912, p. 213 ; Toutain, *Les cultes païens...*, III, p. 236 ; Klotz, *l. l.*, c. 122.

3. Cat., *De agric.*, 83 : *votum pro bubus uti valeant sic facito : Marti, Silvano in silva interdius in capita singula boum votum facito...* — Sur l'interprétation du passage, Peter, *l. l.*, c. 824 et 860.

4. Virg., *Aen.*, VIII, 601 : *arvorum pecorisque deus.*

5. Tib., I, 5, 27 : *illa deo sciet agricolae... pro grege ferre dapem.*

6. *C. I. L.*, IX, 3375 = Buecheler, n° 250.

7. *C. I. L.*, III, 11162 avec les corrections de Domaszewski, *l. l.*, p. 67, n. 7.

8. *C. I. L.*, III, 1363.

9. *C. I. L.*, V, 2383, 5548 ; IX, 3421, 1409 ; X, 1409.

10. *C. I. L.*, III, 13348.

11. *C. I. L.*, III, 13370.

12. *C. I. L.*, XII, 4102 : *Silvano votum pro armento.*

13. Domaszewski, *l. l.*, p. 69-71.

Ainsi entendu, l'autel du « Malh de las Figuras » prend tout son sens. Voué tout entier à Silvain, il a pour fin d'exalter le dieu dans sa toute puissance, comme l'entité divine qui étend sa protection sur les richesses fondamentales de la vallée de la Garonne, sur les carrières, sur les forêts[1] et sur les troupeaux.

Fig. 6. — Le dieu au maillet sur un autel votif (cliché Sapène).

Ces prérogatives divines n'ont rien de spécifiquement indigène ; elles correspondent au caractère général que le dieu a revêtu dans l'ensemble de l'Empire et que, la Narbonnaise mise à part, il assume sur les rares monuments cultuels qui lui furent consacrés dans les Trois Gaules[2]. Les *officinatores* de Saint-Béat l'ont conçu comme tel, sous un aspect tout romain qui n'emprunte rien, hormis peut-être le costume, aux traditions locales.

1. Que la forêt pyrénéenne ait été placée sous la protection de Silvain ressort du caractère général et du nom même du dieu, de la figuration symbolique de cette forêt sur l'autel du « Malh de las Figuras » et d'une dédicace des environs de Saint-Bertrand-de-Comminges où le culte de Silvain est associé à celui des montagnes divinisées et à celui de Diane, autre divinité forestière (*C. I. L.*, XIII, 382 : *dis Mont(ibus) et Silvano et Dianae*). — En dehors de l'autel de Marignac (*C. I. L.*, XIII, 38, ci-dessus, p. 484, n. 3), les deux autres textes qui mentionnent Silvain en pays convène ne nous apprennent rien sur son caractère (*C. I. L.*, XIII, 245, 401).

2. Domaszewski, *l. l.*, p. 80 ; R. Peter, *l. l.*, c. 869 ; cf. Toutain, *Les cultes païens...*, I, p. 261.

Sur un autre autel, de style nettement indigène, figure pourtant un dieu armé du maillet[1]. Il est tentant de voir là une nouvelle image de Silvain, adoré, cette fois, sous les traits du dieu celtique Sucellus ou Dispater, à qui il fut assimilé en Narbonnaise[2]; mais peut-être n'est-il pas aussi exclu de penser à Erriapus ou de croire que le maillet, devenu un simple signe divin sans valeur précise, intervient uniquement ici pour souligner le caractère sacré de l'image sculptée.

Le même sens s'attache sans doute à la svastika qui décore la base de deux autels de petites dimensions[3]. Ce symbole protohistorique, qui persiste à l'époque impériale sur quelques rares monuments votifs du Comminges[4], était probablement alors plus ou moins complètement dépouillé de la valeur astrale qui avait été primitivement la sienne. En tout cas, au « Malh de las Figuras », ni Erriapus, ni Silvain ne sauraient évoquer de près ou de loin un culte cosmique, et aucun témoignage n'atteste la présence à leurs côtés d'une autre divinité. La svastika ne doit plus être ici qu'un simple emblème de consécration religieuse, valable pour toutes les divinités[5].

En fin d'analyse, les deux dévotions associées au « Malh de las Figuras » apparaissent, bien que distinctes, comme évocatrices d'un complexe religieux où la tradition indigène

---

1. Autel n° 28 (Sapène, p. 311 et fig. 12).

2. Sur l'assimilation très discutée de Silvain avec le dieu au maillet celtique, Domaszewski, *l. l.*; Toutain, *Les cultes païens...*, III, p. 224-238 ; H. Hubert, *Rev. arch.*, 1915, I, p. 26-39 (dieu au maillet d'Orpierre ; Gard, *Bull. arch. du Comité...*, 1919, p. xii (= Jullian, *Rev. des Études Anciennes*, 1921, p. 56) ; Klotz, in *PW*², III A, c. 123-124.

3. Autel n° 30 (Sapène, p. 312-313) ; un autre autel portant le même signe a disparu du chantier (cf. Sapène, p. 289, n. 15).

4. Les références sont données dans Sapène, p. 313, n. 56. — Cf. Espérandieu, *Recueil...*, n° 851 (3 ex.), 853, 854 (plusieurs exemplaires), 863 (2 ex.), 865[1], 871 = *C. I. L.*, XIII, 205 *a-h* (8 ex.) et 298 *b*. — Un autre autel marqué de la svastika vient d'être découvert dans le sanctuaire de Mars Sutugius à Saint-Plancard (ci-dessus, p. 501). Sur l'interprétation solaire, R. Lizop, *Comminges et Couserans*, p. 208-209, n. 70-71.

5. L'opinion de Du Mesnil, *La croix gammée, Revue historique de l'armée*, II, 1946, p. 20-22, selon laquelle la svastika aurait fini par exprimer l'idée d'éternité et d'immortalité s'accorderait avec cette notion du divin entendu au sens le plus large.

l'emporte par la place de son dieu et le nombre de ses fidèles, mais où un courant romain pénètre vigoureusement tous les aspects du culte.

*
* *

A Erriapus comme à Silvain, leurs dévots ont consacré suffisamment d'autels pour que nous puissions entrevoir leur condition sociale au travers des noms qui apparaissent.

Un seul autel, voué à Erriapus, est dédié par une collectivité, celle des *Gomferani*[1]. Ce nom est absolument inconnu, mais, à en juger d'après sa désinence en *-ani*, il doit avoir une valeur ethnique[2] et désignait sans doute les habitants de quelque village voisin, peut-être du *vicus* qui existait alors sur l'emplacement de Saint-Béat[3].

Le grand autel sculpté dédié à Silvain est une offrande de trois *officinatores*, Natalis, Martialis et Sintus[4]. La qualité même du monument, la volonté qui s'y affiche d'honorer le dieu, non plus par une simple dédicace, mais par des reliefs illustrant son image et celle des activités placées sous son patronage, la recherche d'un art qui tente gauchement de retrouver l'inspiration des modèles classiques, tout marque ici une dépense et un luxe exceptionnels, et témoigne de la condition aisée des dédicants. Le terme même d'*officinator* est nouveau dans la langue technique des carrières[5], mais l'expression d'*officina* fut communément employée au IIe siècle

1. Autel n° 14 (Sapène, p. 300 et fig. 9) : *Erriapo | deo | Gomfera|ni posue|runt v(otum) s(olverunt) l(ibentes) m(erito).*

2. Comparez, à l'intérieur même de la *Civitas Convenarum*, les *Campani* de la vallée de Campan (Pline, *H. N.*, IV, 19), les *Levitani* du Lavedan ou les *Sparsani* du *vicus Sparus* de la vallée de Louron, connus par l'inscription d'une stèle de Bordères-Louron (F. Marsan et R. Lizop, *Ann. du Midi*, 1927, p. 168).

3. L'hypothèse de R. Lizop, *Rev. de Comminges*, LXIX, 1946, p. 300, n. 32, qui rattacherait les *Gomferani* au village actuel de Géry près de Saint-Béat, en admettant que le nom moderne dérive du nom antique, ne paraît pas philologiquement fondée.

4. Autel n° 19 (Sapène, p. 303 et fig. 10) : ci-dessus, p. 498, fig. 4.

5. Il manque sur la liste des fonctionnaires et des ouvriers des carrières donnée par Ch. Dubois, *Étude sur l'administration et l'exploitation des carrières dans le monde romain*, Paris, 1908, p. xxx-xxxvii.

de notre ère dans les carrières de marbre d'Italie[1], d'Afrique[2] et d'Asie[3] pour désigner un chantier d'exploitation[4] généralement baptisé du nom de son chef[5]. Les *officinatores* de Saint-Béat étaient donc des chefs de chantier et devaient constituer un cadre de maîtrise en possession d'un réel savoir technique et d'une condition supérieure à celle de simples ouvriers. La formule *com colegis* qui termine leur dédicace laisserait supposer qu'ils s'étaient organisés en un collège professionnel, analogue à ceux qui unissaient çà et là dans le monde romain telle ou telle catégorie des travailleurs des carrières[6].

Parmi les dédicants individuels, un seul mentionne sa profession et, consacrant un autel à Erriapus, affirme sa qualité de *marmorarius*[7]. Le besoin de cette affirmation, qui se retrouve sur une dédicace d'Ardiège[8], est déjà symptomatique d'une forme d'activité supérieure, mettant ceux qui l'exercent au-dessus du commun. Le *marmorarius* n'est pas en effet un simple tâcheron voué à toutes les besognes inférieures de la carrière ; c'est un artisan et même à demi un artisan d'art qui prend le marbre, le polit, le façonne et le

1. *C. I. L.*, XI, 1319, 1320 (Luna).

2. *C. I. L.*, VIII, 14571 à 14583, 14585, 14587 à 14589 (Chemtou). Le mot, d'ailleurs abrégé, ne figure régulièrement sur les blocs qu'à partir du règne d'Antonin ; auparavant, il était sous-entendu et le nom du chef de chantier était seul indiqué au génitif.

3. *C. I. L.*, III, 7024, 7025, 7027, 7029 à 7032 (carrières dites de Synnada).

4. Ch. Dubois, *l. l.*, pp. XLV, 37, 84.

5. Par exemple, *C. I. L.*, VIII, 14573 : *of(ficina) Certi* (Chemtou ; 141 ap. J.-C. ou *C. I. L.*, III, 7027 : *off(icina) Asiat(ici)* (Synnada ; 147 ap. J.-C.). Il est exceptionnel que, comme à Chemtou, un chantier ait été désigné par le nom de l'empereur (*C. I. L.*, VIII, 14589 : *off(icina) nova Aurel(iana)* ou par celui d'une divinité (*C. I. L.*, VIII, 14588 : *off(icina) Genii Montis*).

6. Ch. Dubois, *l. l.*, p. XXXVI. — Les esclaves qui, à l'époque de Tibère, travaillaient dans les carrières de Luna étaient groupés en collèges (*C. I. L.*, XI, 1356) et il en était sans doute de même des scieurs de marbre, des *serrarii*, que nous font connaître deux inscriptions d'Italica, en Bétique (*C. I. L.*, II, 1131, 1132).

7. Autel n° 4 (Sapène, p. 292 et fig. 4) : *Severus Er(riapo) | marmora(rius) | v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito) | Sennetari f(ilius).* — L'ordre logique et grammatical des différents termes de la dédicace est ici entièrement bouleversé.

8. *C. I. L.*, XIII, 122 : ... *Vennonius Verus marmorarius posuit.* Le début manque, mais il s'agit très certainement d'une dédicace à Mars Leherenn, dieu topique d'Ardiège (cf. ci-dessus, p. 501).

transforme en toutes sortes d'objets d'usage funéraire, religieux ou simplement domestique[1]. Inscriptions et bas-reliefs nous montrent qu'à travers le monde romain, c'est de la boutique de ces marbriers que sortaient les tombeaux sculptés, les urnes cinéraires, les stèles, les autels, les vasques et les fontaines ainsi que tables, bancs ou baignoires[2]. A Saint-Béat, ces *marmorarii*, qui, à en juger d'après l'autel inachevé commandé par Iulius Saturninus[3], avaient leurs ateliers à l'intérieur même du « Malh de las Figuras », se chargeaient non seulement de tailler et de sculpter les monuments, mais aussi d'y graver ou d'y faire graver l'inscription dédicatoire. Ces ateliers étaient certainement en assez grand nombre, et, tant que dura la prospérité de la paix romaine, ils durent connaître une belle activité[4]. Le plus clair de leur production porta sans doute sur ces innombrables autels votifs de petites dimensions[5], et par suite facilement transportables, qui ornèrent en quantité chaque sanctuaire et chaque villa du pays convène[6]. Des mêmes ateliers sortirent, entre autres monuments funéraires, les cuves cinéraires à décor géomé-

1. Cf. Lafaye, *s. v. marmorarius*, *Dict. des Antiquités...*, III (1904), p. 1605 *b*-1606 *b* ; Kuhn, *De opificum Romanorum condicione...*, Diss., Halle, 1910, p. 42-43 ; Bluemner, *Röm. Privatalterümer*, 1911, p. 597, n. 1 ; Schroff, *s. v. marmorarius*, in *PW*[2], XIV (1930), cc. 1897-1899. — L'enseigne d'un marbrier de Rome (*C. I. L.*, VI, 9556) indiquait que sa clientèle pouvait trouver chez lui tout ce qui se faisait en matière de marbre, *si quid opus marmorarii opus fuerit.*

2. Cf. Marquardt-Mau, *Vie privée des Romains*, tr. fr., II, 1893, p. 273-274.

3. Autel n° 26 (ci-dessus, p. 498, fig. 4).

4. Sur cette activité, R. Lizop, *Convenae et Consoranni*, p. 482-483.

5. La plupart des autels qui portent une dédicace gravée ont, en moyenne, de 30 à 60 cm. de hauteur ; d'autres, beaucoup plus petits, qui ne dépassent guère 20 cm. sont aujourd'hui anépigraphes, mais il est vraisemblable qu'au moment de l'offrande à la divinité, ils portaient une inscription *peinte*, maintenant effacée.

6. Il suffit de rappeler à cet égard la collection du Musée des Augustins de Toulouse (E. Roschach, *Cat. du Musée de Toulouse*, Toulouse, 1865, n[os] 84-86, 90-105, 112-116, 120-123, 127-132, 136-137, 139-145, etc.), celle du Musée de Tarbes, riche d'une cinquantaine d'exemplaires, et à Saint-Bertrand-de-Comminges l'ancienne collection d'Agos qui ne compte pas moins de 125 autels ou fragments d'autels, dont les deux tiers anépigraphes (Inventaire donné dans le *Rapport sur les fouilles de Saint-Bertrand-de-Comminges en 1931*, Toulouse, 1932, p. 57-59 = *Mém. de la Soc. arch. du Midi*, XVIII, 1932).

trique sculpté qui se rencontrent çà et là dans le Comminges[1]. A l'imitation de leurs confrères d'Italie, les artisans de Saint-Béat fabriquèrent même des mobiliers de marbre : un citoyen de Lugdunum Convenarum leur commanda une série de tables qu'il désirait offrir à ses compatriotes du *vicus Florentinus* et de cette générosité un témoignage matériel est venu jusqu'à nous : c'est une table de marbre de 84 cm. de diamètre qui porte gravée l'inscription commémorant le don[2] et qui témoigne du savoir faire des marbriers pyrénéens[3].

Hormis les trois *officinatores* et cet unique *marmorarius*, les autres fidèles d'Erriapus et de Silvain ne nous sont connus que par leurs noms, mais ceux-ci sont en eux-mêmes révélateurs d'un état social et d'une adoption plus ou moins complète des mœurs romaines.

La liste entière comporte 22 noms[4] ; sur ce chiffre, s'il se trouve un esclave[5], dix autres dédicants indiquent ou leur filiation[6] ou, par la mention de leurs *tria nomina*, leur qualité de citoyens romains[7], données qui excluent l'une et l'autre

1. Cf. J.-J. Hatt, *Monuments funéraires du Comminges et du Couserans*, in *An. du Midi*, LIV, 1942, p. 186 sqq., nos 39 à 41, 43 à 46, 49, 50, 73 à 76. La fabrication en série de monuments funéraires, imitant plus ou moins grossièrement des modèles importés de Narbonnaise, paraît avoir commencé à Saint-Béat au début du IIe siècle et atteint dans le cours du même siècle sa pleine extension. Cf. J.-J. Hatt, *l. l.*, p. 220.

2. *C. I. L.*, XIII, 258 (= Sacaze, *Inscr. ant. des Pyrénées*, n° 79, p. 152-153) : *Tib(erius) Publ(icius) Sabinus vikanis vici Florentini mensas cum basibus s(ua) p(ecunia) f(ecit).* — L'inscription est gravée en cercle sur la tranche du dessus de table qui est haute de 0 m. 18. Le site du *vicus Florentinus* demeure inconnu ; R. Lizop, *Convenae et Consoranni*, p. 70, n. 46, suivi par A. Aymard, *Mém. de la Soc. arch. du Midi*, XX, 1943, p. 143-144, l'identifie à l'un des quartiers de Lugdunum Convenarum.

3. Ceux-ci s'essayèrent aussi à imiter les modèles italiques de vasques décoratives en marbre, témoins les fragments retrouvés dans la villa de Chiragan (L. Joulin, *l. l.*, p. 301).

4. Autels nos 1 à 13, 15, 17, 18, 19, 20, 22, 26.

5. Autel n° 15 (Sapène, p. 301) : *Prim(us) | Bedo(nis) | ser(vus) Erri(apo) | v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito).*

6. Autel n° 2 : *Paulinus Paulini f(ilius)* ; n° 3 : *Ingenu(u)s Spuri(i) f(ilius)* ; n° 4 : *Severus Sennelari f(ilius)* ; n° 5 : *Borsus Eutici f(ilius)* ; n° 6 : *Vetustus Venusti f(ilius)* ; n° 7 : *P(ublius?) Nuc... f(ilius)* ; nos 12 et 17 : *Tauricus Taurini f(ilius).*

7. Autel n° 8 : *Q. Fufius Spectatus* ; n° 9 : *Q. Minicius Ingenuus* ; n° 26 : *... Iulius Saturninus.*

toute hypothèse d'une condition servile[1]. Comme les autels ont été consacrés dans une carrière transformée en sanctuaire, qu'ils ont été voués à des divinités protectrices des carrières et que parmi les fidèles se trouvent des chefs de chantier et un marbrier, il ne paraît guère douteux que la majorité, sinon même la totalité, des dévots d'Erriapus et de Silvain ne se soit recrutée parmi les ouvriers travaillant à l'extraction des marbres. L'onomastique éclaire alors leur condition : pour la plupart, ce ne sont pas des esclaves, mais des hommes libres qui, malgré la précarité probable de leur état, n'en possèdent pas moins le droit de disposer de leur personne et de leurs bras. Une main-d'œuvre de travailleurs libres, bien différente des troupes d'esclaves qui peinaient dans les carrières impériales d'Italie, de Grèce et d'Afrique[2], paraît ainsi avoir existé à Saint-Béat[3].

La très grande majorité en était formée par des pérégrins qui, indigènes par leurs origines, le demeuraient par leur statut civil. Assez rares étaient, semble-t-il, ceux qui parvenaient à forcer l'accès de la cité romaine[4] et à s'inscrire par là même dans le cadre d'une sorte d'élite locale : aux deux carriers qui réussirent les premiers à extraire des colonnes monolithes hautes de 20 pieds[5] ne viennent s'adjoindre parmi les dédicants du « Malh de las Figuras » que trois autres

1. Hormis l'autel n° 15 (ci-dessus, p. 514, n. 5), rien n'indique sur les autres qu'il s'agisse d'esclaves ou d'affranchis, même quand le nom du dédicant demeure unique, sans mention de la filiation. Cf. autel n° 1 : *Amandus* ; n° 10 : *Vincentius* ; n° 11, *Bambilus, Montanus* ; n° 13 : *Faustina* ; n° 18 : *Amar...* ; n° 19, *Natalis, Martialis, Sintus*.

2. Ch. Dubois, *l. l.*, p. xxxv, 5-8 (Luna) ; 38 (Chemtou) ; 117 (Grèce). — Cf. E. Ardaillon, *s. v. Metalla*, in *Dict. des Antiquités*, III, p. 1866 *a*.

3. Le fait est peut-être assez exceptionnel dans le monde romain (cf. Ch. Dubois, *l. l.*, p. xxxvii), mais quelques carrières ont cependant employé des travailleurs libres (cf. Fiehn, *s. v. Steinbruch*, in *PW*², III A (1929), c. 2287) et il ne faut pas oublier qu'en Gaule ceux-ci paraissent l'avoir emporté, d'une façon générale, sur la main-d'œuvre servile (en dernier lieu, Westermann, *s. v. Sklaverei*, in *PW*², suppl. VI (1935), c. 1030-1031).

4. Sur 22 noms recensés, trois seulement sont ceux de citoyens romains : autels n^{os} 8, 9, 26 (ci-dessus, p. 514, n. 7).

5. *C. I. L.*, XIII, 38 (ci-dessus, p. 485, n. 3).

citoyens romains[1]. Un groupe aussi restreint devait sensiblement se limiter aux spécialistes et aux techniciens nécessaires à la direction et au contrôle de l'extraction des marbres ; son recrutement devait tenir partie à une immigration attirée, peut-être de fort loin, par la nature et l'intérêt même des travaux, partie à la formation sur place d'ouvriers indigènes choisis parmi les meilleurs.

Les données onomastiques aident encore, en un certain sens, à mesurer le degré de romanisation de cette population. Certes, la fréquence des noms romains ne doit pas faire illusion : elle n'implique aucunement que le fond ethnique ait été profondément transformé ou renouvelé par la domination de Rome et sous des vocables latins comme *Ingenuus*, *Natalis* ou *Faustina* doivent se cacher le plus souvent des indigènes de pure souche aquitanique, témoin ce marbrier Severus dont le père avait le nom purement pyrénéen de Sennetarus[2]. Toutefois, l'adoption même par les indigènes de noms latins[3] ne saurait être un phénomène indifférent, car il suppose nécessairement un contact soit direct, soit indirect, avec un milieu romain et une adaptation consécutive, plus ou moins poussée, aux façons d'être romaines. La confrontation statistique de noms d'origines diverses fournit ainsi un critère qui permet d'apprécier la portée de l'influence romaine. Que celle-ci ait varié selon les lieux et les milieux sociaux, il n'y a pas lieu de s'en étonner, mais à l'intérieur même de la cité des Convènes, les inscriptions de Saint-Béat en apportent une preuve instructive.

Sur l'ensemble du territoire des *Convenae* et des *Consoranni*, M. Lizop a relevé 567 noms de personnes qui se répartissent entre 327 noms romains et 240 noms indigènes[4],

1. Ci-dessus, p. 514, n. 6.

2. Autel n° 4 (ci-dessus, p. 512, n. 7). Exemples analogues dans R. Lizop, *Convenae et Consoranni*, p. 198, n. 78.

3. Les noms grecs qui apparaissent çà et là dans l'onomastique convène semblent trahir, au contraire, une origine servile plus ou moins ancienne (R. Lizop, *op. cit.*, p. 184 et 195). Un exemple de nom hellénique nous est fourni à Saint-Béat même par le père d'un des dédicants qui s'appelait *Euticus* (Autel n° 5).

4. R. Lizop, *l. l.*, pp. 189-190. — Cf. *C. I. L.*, XIII, 1-394.

soit 58 % pour les premiers et 42 % pour les seconds, ce qui paraît attester à la fois une forte pénétration des habitudes romaines et une résistance non moins forte des éléments indigènes. Chose surprenante, le voisinage même de la capitale ne vient pas troubler cette moyenne générale : Lugdunum Convenarum a beau être une fondation romaine, la ville a beau bénéficier du droit latin dès l'époque d'Auguste[1] et du droit colonial au IIe siècle[2], la statistique des noms locaux demeure rigoureusement conforme aux pourcentages communs à tout le Comminges : 72 noms romains contre 50 indigènes[3], soit respectivement 59 % et 41 %. Il faut admettre que l'épanouissement de la ville, certain dès le Ier siècle de notre ère, a attiré un afflux de population indigène qui a suffi à balancer numériquement les descendants des premiers colons et la bourgeoisie municipale dotée de la cité romaine.

Pareille image se modifie, au contraire, dès que l'on aborde les hautes vallées pyrénéennes. En amont de Sarrancolin et d'Arreau, la vallée de la Neste d'Aure et celle de la Neste de Louron offrent un pourcentage déjà supérieur de noms romains : pour une statistique portant sur 31 vocables, ceux-ci représentent 68 % du total contre 32 % seulement aux noms indigènes[4]. Mais le cas le plus typique, le plus riche de contrastes et par suite d'enseignements, est celui du bassin de la Pique, autour des *Aquae Onesiorum* dont le nom moderne de Luchon garde fidèlement celui du dieu topique Ilixo : la station elle-même offre une onomastique presque entièrement romanisée et le pourcentage des noms indigènes

---

1. Strab., IV, 22.

2. Ptolémée, II, 7, 13 : Λούγδουνον κολωνία. — Cette donnée de Ptolémée vient d'être confirmée par la découverte récente et encore inédite d'une dédicace consacrée *Geni[o | C]oloni[ae | Con]ven[arum.* L'octroi du droit colonial à la capitale des Convènes doit être postérieur au règne de Claude, puisque à cette date la ville ne s'intitulait encore que *civitas* (*C. I. L.*, XIII, 254) ; peut-être faudrait-il l'attribuer au règne de Trajan.

3. R. Lizop, *l. l.*, p. 190. — Cf. *C. I. L.*, XIII, 222-300.

4. *C. I. L.*, XIII, 366-380 : 21 noms romains et 10 noms indigènes. — Les établissements romains furent effectivement nombreux dans ces vallées (R. Lizop, *l. l.*, pp. 166-167).

tombe à 10 %[1] ; par contre, les vallées voisines d'Oueil et de Larboust constituent un domaine proprement indigène où les vocables pyrénéens l'emportent nettement[2]. M. Lizop a décelé le principe de cette opposition[3] dans le nombre des baigneurs et des étrangers qui fréquentaient les sources chaudes placées sous la double protection divine des Muses et d'Ilixo et dont la réputation était faite dans l'Empire dès le règne d'Auguste[4]. Un contact suivi avec un monde extérieur étranger aux Pyrénées a assuré sur ce point la prépondérance d'un élément de la civilisation romaine et le même phénomène, bien que divers en sa cause et moindre en son ampleur, revit dans la haute vallée de la Garonne, autour de Saint-Béat.

L'onomastique des dédicaces du « Malh de las Figuras » est, à cet égard, démonstrative : contre 22 noms romains[5], il ne s'en trouve au mieux que 7 d'indigènes[6] dont un celtique[7],

---

1. *C. I. L.*, XIII, 345-364 : 17 noms latins, 3 noms grecs, 2 noms indigènes. — Cette romanisation de l'onomastique est déjà signalée par R. Lizop, *l. l.*, p. 190. — Sur l'identification des *Aquae Onesiorum* avec Luchon et leur réputation thermale dans le monde romain, R. Lizop, *l. l.*, pp. 162-164, 190, 265-268.

2. *C. I. L.*, XIII, 321-344 : 28 noms indigènes (54 %) contre 24 romains (46 %).

3. R. Lizop, *Comminges et Couserans*, p. 102, n. 173, *Convenae et Consoranni*, p. 190.

4. Strab., IV, 2, 1.

5. Autels nos 1-13, 15, 17, 19, 20, 26 : *Amandus, Bambillus, Ca(e)lestinus, Eulicus, Faustina, Ingenuus, (Q. Minicius) Ingenuus, Martialis, Montanus, Natalis, Paulinus, P(ublius?), (Iulius) Saturninus, Severus, (Q. Fufius) Spectatus, Spurius, Tauricus, Taurinus, Venustus, Vetustus, Vincentius, Primus.*

6. Les seuls noms indigènes certains sont *Bedo* (Autel n° 15), *Borsus* (Autels nos 5 et 22) et *Sennetarus* (Autel n° 4) ; peut-être faudrait-il y ajouter *Nuc...* (Autel n° 7) et *Amarad..?* (Autel n° 18.)

7. Autel n° 19 : *Sintus*. — Ce nom d'origine celtique (Holder, II, 1575) est rare, mais il se rencontre pourtant çà et là en Gaule : c'est le nom même du potier de Rheinzabern *Sinto* (*C. I. L.*, XIII, 10010, 1820 ; cf. Keune, *s. v. Sinto*, in *PW*[2], III A (1927), c. 258), les terminaisons en *-o* et en *-us* étant équivalentes dans la transposition latine des noms gaulois et se rencontrant fréquemment l'une pour l'autre (cf. Bohn, *C. I. L.*, XIII, 3, 1, p. 119 : nombreux exemples tirés des marques de potiers). Le même nom se lisait peut-être sur une inscription de Bonn dédiée à Dioclétien (*C. I. L.*, XIII, 8019 : *Sintus?)* et il entre, en tout cas, dans la composition de plusieurs patronymes gaulois attestés par une épitaphe d'Ahun (Creuse) en pays lémovique (*C. I. L.*, XIII, 1434 : *Sinturo)*, par une autre épitaphe de Bingen en Germanie supérieure (*C. I. L.*, XIII, 7519 : *... esinto)* et par les marques du potier *Sinturu* = *Sinturo*, probablement originaire de Lezoux (*C. I. L.*, XIII, 10010, 1821 ; cf. Keune, *l. l.*, c. 259).

et à cette liste il faudrait encore ajouter les noms des deux Romains qui dédièrent l'autel retrouvé à Marignac *Silvano deo et Montibus Numidis*[1]. S'étendant à plus de 75 % des noms, la romanisation est ici presque aussi forte qu'à Luchon[2] ; par contre, dans les villages qui entourent Saint-Béat, qu'il s'agisse de Marignac, de Géry, d'Eup, de Ladivert ou d'Arlos, les influences romaines semblent avoir eu de la peine à prendre le pas sur la résistance indigène[3] et au pied même de la Montagne d'Arrie, au hameau de Géry, l'épitaphe commune d'Hottarus, fils de Sembete, et d'Anderesse, fille de Baisotharus[4] atteste la persistance victorieuse d'une onomastique pyrénéenne.

Saint-Béat apparaît ainsi au même titre que Luchon comme un lieu très romanisé et, qui plus est, comme un centre de romanisation qui, lentement, très lentement, a partiellement refoulé les coutumes indigènes. Ce rôle, Luchon le devait à ses eaux thermales, Saint-Béat le doit certainement à ses carrières de marbre. Celles-ci sont, en effet, une œuvre purement romaine : ce sont les Romains qui ont révélé aux indigènes la richesse de leur sous-sol et qui leur ont appris à l'exploiter ; il leur ont enseigné la technique et fourni les premiers techniciens[5] ; plus tard, ils ont dû conserver les fonctions de direction et de contrôle. La masse des travailleurs se recrutait certainement dans la main-d'œuvre locale et très tôt les cadres de maîtrise ont dû s'ouvrir à un personnel indigène, mais, ouvriers ou contremaîtres, les montagnards pyrénéens étaient façonnés, organisés, commandés à la romaine. Par un penchant naturel, ils se trouvaient portés à copier, du même coup, plus ou moins vite, plus ou moins maladroitement, les habitudes de leurs chefs et de leurs maîtres, non plus seulement sur le plan technique, mais en un domaine culturel beaucoup plus vaste.

1. *C. I. L.*, XIII, 38 (ci-dessus, p. 485).

2. 77 % de noms romains, 23 % de noms indigènes.

3. *C. I. L.*, XIII, 29, 34, 37, 39, 43, 45, 46, 58, 59 ; *A. E.*, 1922, n° 51 : 12 noms romains contre 10 indigènes. — Pour l'ensemble de Saint-Béat et de ses environs, le total donnerait 36 vocables romains (68 %) contre 17 indigènes (32 %).

4. *C. I. L.*, XIII, 46.

5. Cf. A. Grenier, *Manuel...*, VI, 2, p. 948.

Ainsi s'éclaire la physionomie « romaine » de la population de Saint-Béat à l'intérieur même du Comminges et l'onomastique n'en est pas le seul garant. D'autres éléments de civilisation traduisent le même phénomène. La notion de sculpture n'est pas seulement venue d'au delà des Alpes, les marbriers pyrénéens ont travaillé à l'école de leurs confrères d'Italie : comme eux, ils ont taillé des stèles et des tombeaux[1] et se sont essayés à fabriquer des mobiliers de marbre[2] ; s'inspirant de leurs modèles, ils ont même tenté de reproduire leur facture et l'autel qu'ils sculptèrent pour les trois *officinatores* en l'honneur de Silvain suppose, malgré sa gaucherie et sa lourdeur, l'imitation d'un modèle italique qui tranche avec les conceptions et les techniques de l'art véritablement indigène.

Le goût des inscriptions que soulignent les nombreuses dédicaces du « Malh de las Figuras » est tout aussi révélateur. L'épigraphie est comme une manie romaine qui ne s'est jamais imposée qu'aux populations les plus profondément soumises aux mœurs des vainqueurs. Au centre des Pyrénées, les vallées de la Garonne et de la Neste en offrent le plus clair exemple : aux régions qui les encadrent à l'Est comme à l'Ouest, fût-ce au Couserans et aux montagnes de l'Ariège, elles s'opposent par l'abondance de leurs monuments épigraphiques, épitaphes ou dédicaces[3]. Les carriers de Saint-Béat se devaient de ne pas faire moins que la moyenne de leurs compatriotes ; leur latin pouvait être maladroit, grevé de fautes de grammaire et de syntaxe[4], ils entendaient cependant suivre un exemple venu de loin et faire graver des inscriptions latines sur les autels qu'ils offraient à leurs dieux.

Ceux-ci mêmes avaient été renouvelés par l'apport romain. Si les vieilles divinités indigènes gardaient encore la prépon-

1. Cf. J.-J. Hatt, *Ann. du Midi*, LIV, 1942, p. 220 (ci-dessus, p. 513).

2. Ci-dessus, p. 514.

3. Cf. R. Lizop, *Convenae et Consoranni*, pp. 295-296.

4. Autel n° 10 : *pro salutem suam* pour *pro salute sua ;* autel n° 19 : *oficinator(es)* pour *officinator(es)*, *colegis* pour *collegis* ou *conlegis*. En outre, sur l'autel n° 4, la dédicace du marbrier Severus est un véritable défi à l'ordre logique de la grammaire et de l'épigraphie : *Severus Er(riapo) | marmorar(ius) | v(otum) s(olvit) l(ibens) m(erito) | Sennetari f(ilius).*

dérance dans les sanctuaires de village, comme l'atteste la ferveur qui enveloppait Erriapus au « Malh de las Figuras », des dieux nouveaux étaient venus de Rome, non pas des dieux cachant sous un manteau classique une antique figure ibérique, mais bien des divinités entièrement romaines d'extérieur, de prérogatives et d'attributs. Le dieu suprême de Rome, Jupiter Très Grand et Très Bon, était adoré à Marignac[1], les deux déesses de la triade capitoline, Junon et Minerve, comptaient des fidèles à Géry[2] et les carrières de Saint-Béat, celle de La Pène-Saint-Martin comme celle de la Montagne d'Arrie, étaient sous le patronage de Silvain[3].

Dans leur religion comme dans leurs noms et dans leurs activités professionnelles, marbriers et carriers de Saint-Béat apparaissent ainsi comme des imitateurs maladroits, mais persévérants des Romains. En ouvrant les carrières de marbre, ceux-ci ont amorcé une transformation profonde du mode de vie des habitants, car le fait même créait une ressource nouvelle et la raison d'une évolution. Le *vicus* de Saint-Béat a dû son importance, sinon son existence même, à ses carrières ; sa population leur a dû d'avoir avec le monde extérieur des contacts plus familiers, analogues à ceux dont bénéficiait Luchon par la foule de ses baigneurs et de ses malades ou Lugdunum Convenarum par la présence des autorités officielles. Poursuivie pendant plusieurs siècles, l'exploitation des marbres a fait son œuvre : elle a apporté la prospérité matérielle et, plus encore, elle a progressivement transformé le milieu indigène qui, sans être altéré en son fond ethnique, s'est adapté plus vite qu'ailleurs aux normes romaines. Un progrès économique, la mise en valeur d'une ressource précédemment négligée, a déterminé relativement tôt parmi la population et jusque dans ses attitudes morales et religieuses la poussée d'une civilisation, dont le plus net fut tiré de Rome.

Toulouse.

Avril 1947-octobre 1948. Michel Labrousse.

---

1. *C. I. L.*, XIII, 35-37.
2. *C. I. L.*, XIII, 45.
3. *C. I. L.*, XIII, 38 ; autels n^{os} 17, 18 et (19).

L'OFFRANDE DELPHIQUE DES TARENTINS « DU BAS »

Dans le téménos d'Apollon à Delphes, entre l'hémicycle des Épigones argiens et le Trésor de Sicyone, une grande offrande tarentine bordait le côté Sud de la Voie sacrée[1]. Selon Pausanias (X, 10, 6), elle avait été dédiée après une victoire des Grecs de Tarente sur leurs « voisins » les barbares Messapiens, et consistait en « chevaux de bronze et femmes captives, œuvres de l'Argien Ageladas ».

On est d'accord depuis longtemps[2] sur la date approximative de l'ex-voto[3], sur son emplacement précis[4], sur l'identification de quatre pierres qui en proviennent (*FD* III, 1,

1. On a pris l'habitude d'appeler cette offrande « Les Tarentins *du bas* », par opposition à ceux « du haut » (Pausanias, X, 13, 10 : mur en face du retour Est du Mur polygonal et de l'autel : Daux, *Paus. à Delphes*, p. 151 sq.).

2. Premières indications : Homolle, *BCH*, 1894, p. 187, puis 1897, p. 401 (301) sq. et 1898, p. 579.

3. Premier quart du v^e^ siècle (Bourguet, *FD*, III, 1, p. 73, n. 1 et 75 : d'après la forme des lettres), et évidemment avant 473, année où les « Iapyges » (Diodore, XI, 52, 5; « Iapyges Messapiens » : Hérodote, VII, 170) infligèrent aux Tarentins une lourde défaite (cf. en dernier lieu P. Wuilleumier, *Tarente*, p. 54 sqq.).

4. Marqué par un angle de mur polygonal (Bourguet, *Ruines*, p. 54 et fig. 15) qui subsiste à 4 m. 42 exactement de l'extrémité N.-O. des « Épigones ». Ce mur, dont nos dalles tarentines formaient le couronnement, servait en réalité d'analemma à une longue terrasse basse (long. env. 17 m.) sur laquelle s'ouvrait, à l'autre bout, le Trésor de Sicyone. On voit au revers de l'Helléniko qu'une largeur de 3 m. 40 avait été réservée, à l'extrémité E. de la terrasse, pour l'accès au Trésor (cf. *Au Mus. D.*, p. 462, n. 4 et 464, n. 4 ; pl. L, n° 10) ; restait donc 13 m. 60 env. (au maximum) pour la base des Tarentins. Ceux-ci avaient utilisé, pour y aligner leurs grands bronzes, le bord externe d'un soutènement déjà existant : pratique courante à Delphes, et à toutes les époques (l'exemple le plus connu est celui des statues liparéennes sur la crête du grand Mur polygonal : en dernier lieu, J. Bousquet, *REA*, 1943, p. 40 sqq. — étude qui renouvelle complètement la question).

p. 74), et dont on s'est même ingénié à retrouver le dispositif[1]. Pourtant un examen minutieux m'a convaincu que malgré leur intérêt les reconstitutions proposées ne sauraient prétendre à l'exactitude.

Les croquis ci-après (fig. 1) — schématiques à dessein, mais établis sur place et vérifiés de près — dispenseront de descriptions détaillées[2]. Rappelons que les quatre blocs, de calcaire gris, sont en réalité des *dalles* qui appartenaient au couronnement d'une longue base. Aucune n'est strictement rectangulaire (joints tous plus ou moins obliques). Outre les encastrements destinés à fixer les statues de bronze, trois portent à leur face supérieure les restes d'une dédicace « archaïque » (1er quart du ve siècle), et à la tranche antérieure ceux d'une seconde dédicace plus « classique » : comme il arriva souvent à Delphes, on avait ainsi, au ive siècle, remis l'ex-voto au goût du jour[3].

Deux de ces dalles (II-III) se faisaient suite directement[4]. Elles sont pratiquement égales en largeur à l'avant : de 1 m. 112 à 1 m. 107, la différence, — de l'ordre de 0,45 %, — ne résulte que d'un tout dernier ravalement effectué lors de la pose pour bien ajuster les joints. On ne se trompera guère en admettant comme largeur « théorique » 1 m. 11. Ces pièces II-III sont travaillées à l'arrière pour s'adapter à une seconde rangée de dalles[5] : au revers de II, un ressaut très

1. Rien d'utile avant la restauration de Dinsmoor, *BCH*, 1912, p. 443 ; ni de nouveau, à ma connaissance, depuis celle de Bulle, *Ant. Plastik Amelung*, p. 45 sq. (1928). Ces deux essais (qu'il serait long et vain de critiquer en détail) n'ont pas assez tenu compte de simples nécessités matérielles qui résultent des observations ici présentées.

2. Les dessins de Martinaud (*FD*, III, 1, p. 74) rendent mieux l'aspect de l'ensemble subsistant, mais pour établir notre fig. 1 on s'est astreint à plus de rigueur encore dans les formes et dimensions des pierres, lettres, et encastrements.

3. Aux temps anciens, la dédicace est gravée sur l'objet dédié (elle le contraint d'*être* réellement *ce qu'elle dit qu'il est*) ; ensuite on l'inscrit sur son socle, mais tournée vers lui (elle reste, pourrait-on dire, dans le champ visuel de la statue qu'elle désigne) ; aux temps classiques, il ne s'agit plus que d'apprendre *au spectateur* ce qu'est l'offrande.

4. Concordance des scellements en *gamma*, des joints obliques, et, à la tranche inscrite, des deux moitiés du mot ΔΕΚ|ΑΤΑΝ.

5. La dalle I, brisée en arrière (et à dr.) ne renseigne plus sur cette seconde rangée.

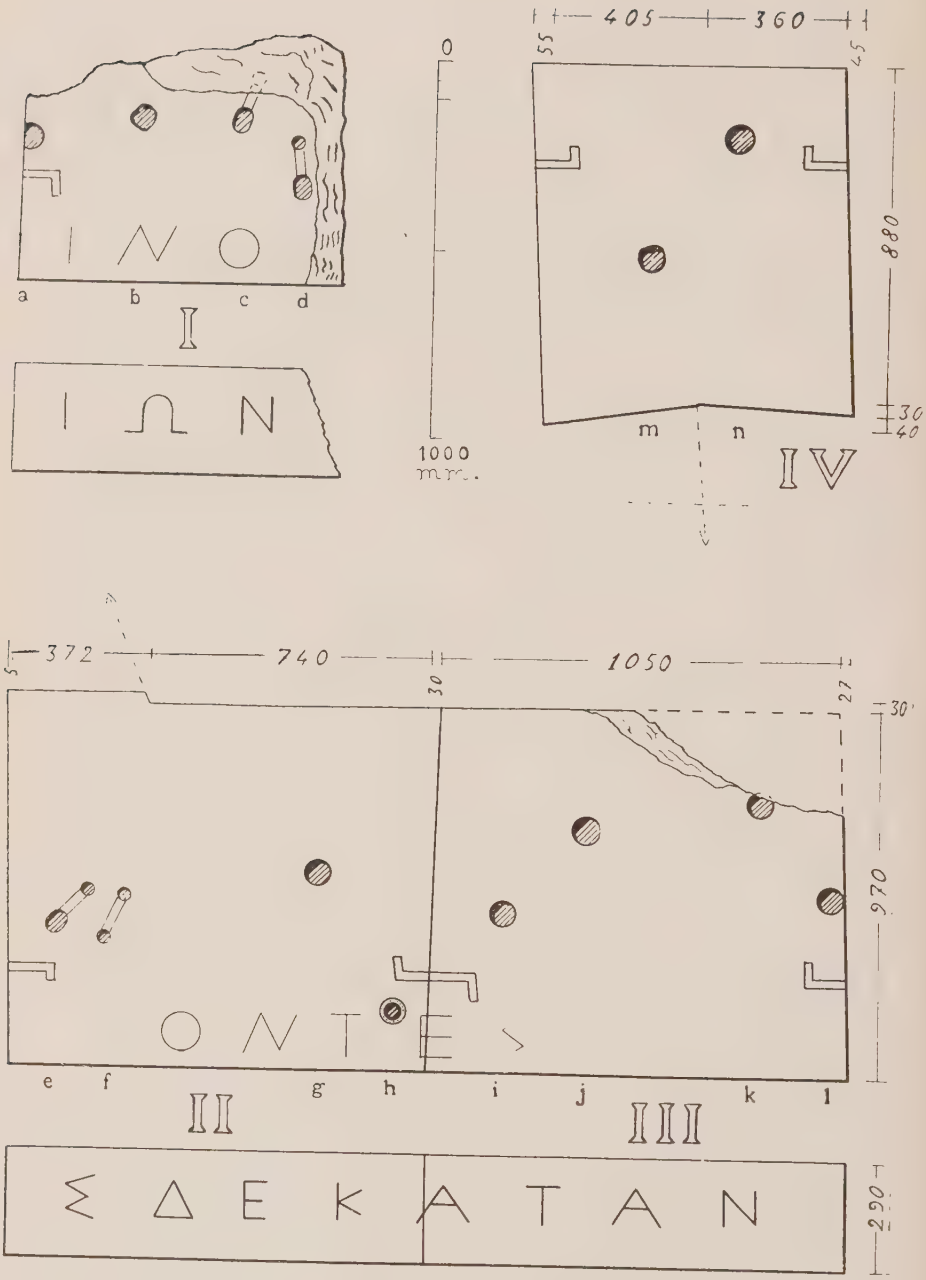


Fig. 1. — Delphes : les quatre dalles tarentines « du bas ».

net permet même de déterminer la place, et jusqu'à l'axe[1], du joint entre deux pierres de la seconde rangée.

De cette seconde série provient la dalle IV. Beaucoup moins large (0 m. 82 exactement à la tranche visible), et sensiblement plus « polygonale » que celles de devant, elle est aussi plus fortement entaillée au revers[2]. Anépigraphe bien entendu, elle ne nous occupera pas pour le moment.

Le plus simple en effet est d'examiner d'abord quel ordre et quelles places assignent aux pierres les restes d'*inscriptions*[3]. Ceux de la dédicace regravée au IVe siècle (tranches antérieures) ne permettent qu'un nombre restreint de combinaisons : entre la dalle I (ΙΩΝ.) et le groupe terminal II-III (ΣΔΕΚ|ΑΤΑΝ), il faut une *ou* trois dalles intermédiaires[4]. Les restitutions seront respectivement : [Ταραντῖνοι Ἀπόλλωνι ἀπὸ Μεσσαπ]ίων [ἑ|λόντε]ς δεκάταν, et : [Ταραντῖνοι ἀπὸ Μεσσαπ]ίων[Ἀ|πόλλ|ωνι ἑ|λόντε]ς δεκάταν[5] ; elles paraissent également acceptables, soit que l'on calcule les entraxes[6], soit plutôt que l'on

1. Cf. fig. 1. L'angle de l'entaille qui détermine ce ressaut est compris entre 105 et 115°, limites extrêmes (pierre un peu usée) ; en sorte qu'au bord arrière de la base (profonde de 1 m. 90 à 2 m.) son côté (joint entre deux pierres de la rangée arrière) aboutissait entre 3 m. 20 et 3 m. 45 de l'extrémité (écart max. ; cf. fig. 2). Seront donc éliminées d'emblée toutes restaurations qui fausseraient cet angle.

2. Ici encore le fond de l'entaille répond à l'aboutissement d'un joint (de la rangée avant : fig. 1 et 2), et ici encore seront à écarter d'office toutes reconstitutions qui en fausseraient l'axe.

3. Les lectures n'ont jamais prêté à discussion, même celles de la dédicace « archaïque » (pierre I, à première vue : ḲNO ou ṚNO ; mais INO est *sûr*).

4. Avec 2 dalles seulement : 4 lettres juste entre [Μεσσαπ]ίων et [ἑ|λόντε]ς δεκάταν : aucune restitution acceptable. Avec plus de 3 dalles : base trop longue pour l'emplacement disponible sur le terrain (p. 522, n. 4) ; ou bien [ἀπὸ Μεσσαπ]ίων passerait en tête : mais c'est impossible parce que les encastrements de la pierre I, mise à gauche, ne donnent aucun groupement acceptable (d'ailleurs à Delphes les dédicaces ne commencent jamais par le nom du peuple vaincu).

5. Ou, à la rigueur : [Ἀπόλλωνι ἀπὸ Μεσσαπ]ίων [Τ|αραντ|ῖνοι ἑ|λόντε|]ς δεκάταν ; le calcul des entraxes (n. suiv.) permettrait ce changement, mais le dessin à grande échelle (p. suiv., n. 1) lui est moins favorable. — De toute façon le nombre de lettres reste le même : 44 pour la dédicace « classique ».

6. Le calcul n'est pas décisif. Entraxes attestés : en gros, de 22 (ΔΕ) à 27 1/2 cm. (AN final). Or à 1 dalle entre I et II-III, entraxe moyen des lettres restituées = ± 26 2/3 cm. ; à 3 dalles, ± 27 cm. (ou, en restituant comme n. préc. : 24 cm. ; mais le dessin fait préférer des lettres moins serrées, au moins pour le nom du dieu).

dessine *à grande échelle* les lettres une à une[1], en s'inspirant, pour leurs dimensions et leur écartement[2], des modèles subsistants.

Quant aux restes de la dédicace originale, gravée sur la face supérieure des blocs, ils « résistent » davantage si l'on n'insère qu'une pierre entre I (INO.) et II-III (..ONTEΣ) : la lacune est un peu grande pour 8 lettres et vraiment courte pour 9 : le calcul des entraxes en eût voulu 8 1 /2[3]. Dessinées, cependant, 8 lettres (non 9) paraissent tolérables si on les choisit larges. A cet égard la restitution de Bourguet, admise par Dinsmoor, pour la fin de la dédicace : [Ταραντ]ῖνο[ι τάδε hελ]όντες, convenait matériellement[4]. Cependant le τάδ(ε) n'est pas bien satisfaisant, même en supposant qu'il s'agit d'un texte métrique, où d'ailleurs on voit mal comment faire entrer le nom des Messapiens[5]. Avec trois dalles intermédiaires au lieu d'une, 18 ou 19 lettres logeront au contraire fort normalement dans la lacune[6]. Restitutions *e. g.*[7] : ['Απόλλονι Ταραντ]ῖνο[ι ἀπὸ τõμ. Μεσσαπίον ἑλ]όντες, ou : ['Απόλλονι Ταραντ]ῖνο[ι Μεσσαπίον δεκάταν ἑλ]όντες ; la seconde sera peut-être préférée comme différant moins de celle qui fut regravée au IVe siècle.

---

1. Ainsi seulement on obtient quelque chose de vraisemblable ; par combinaisons d'entraxes, et en dessinant à échelle réduite, bien des arrangements paraissent possibles, qui à grand format se révèlent absurdes.

2. Variables d'ailleurs, même pour une même lettre (le N final est large de 79 mm., celui de ΙΩΝ de 76) et pour un même entraxe (groupe final ATAN : entraxe du premier A à T : 27 cm. ; du T au second A : 24 1 /2 cm.). Plusieurs schémas sont donc possibles (tous, par précaution, ont été dessinés : l'épreuve est défavorable aux groupements serrés).

3. Entraxe des lettres subsistantes : de 21 1 /2 (dalle I) à 23 cm. (dalle II) ; or avec 8 lettres : 23 1 /3 cm. ; avec 9 : 21 cm.

4. Mais non celle de Bulle, [Ταραντ]ῖνο[ι ἀνέθεν ἑλ]όντες, même en supprimant le signe de l'aspiration.

5. Bourguet proposait (*FD*, III, 1, p. 76) : [Μεσσαπίων 'Απόλλων̃ι Ταραντ]ῖνο[ι τάδ(ε)hελ]όντες ; mais il lui fallait faire violence à la prosodie (l'α de Μεσσαπίων et l'o d'Απόλλωνι ne peuvent être que longs : sur ce point la critique de *RE, Suppl.* IV, col. 1242, est fondée).

6. Entraxes, respectivement : ± 22 1 /2 et 21 1 /2 cm. Le dessin rend également acceptables l'une et l'autre solution (mais condamne absolument 17 ou 20 lettres).

7. Avec variantes orthographiques possibles, la dédicace étant encore « archaïque » : Μεσσαπίον ou Μεσαπίον ; ἑλόντες ou hελόντες.

Que l'on insère, entre I et II-III, un seul bloc, ou (de préférence) trois, la dédicace de la tranche antérieure[1] se développait de toute façon sur une longueur de 10 à 11 m. 55, limites théoriques extrêmes. A droite, elle s'arrêtait 0 m. 24 avant le joint, auquel s'accolait une dernière pièce anépigraphe ; aussi faut-il compter 1 m. 35 ± entre la fin du texte et l'extrémité droite de la base. On peut ou non supposer un vide analogue à gauche ; au premier cas, la longueur totale sera à chercher entre 12 m. 70 et 14 m. 25, au second cas entre 11 m. 35 et 12 m. 90, — limites théoriques extrêmes, encore une fois, et que le dessin révèle d'ailleurs franchement excessives. — Les dalles de la rangée antérieure étant larges de 1 m. 11 en moyenne, la base devait compter en tout, à l'avant, soit 11, soit 12 pierres, donc mesurer soit ± 12 m. 21, soit ± 13 m. 32.

C'est ce que confirme un simple calcul de contrôle. Il nous faut, à l'avant, un nombre entier de pièces de ± 1 m. 11, auquel réponde à l'arrière un nombre entier également de pièces de ± 0 m. 82, en principe. Mais la seule dalle subsistante de la rangée arrière a été posée la dernière (on peut l'affirmer d'après la direction de ses scellements, d'après sa forme même) : elle est venue s'enclaver en pièce terminale dans un logement entre pierres déjà en place, logement qui pouvait se trouver très légèrement plus grand ou très légèrement plus petit que prévu. Or c'est bien ce qui est arrivé. Pour 11 pièces à l'avant (long. ± 12 m. 21), on aura eu à l'arrière 15 pièces de 0 m. 814 en moyenne : l'écart avec celle de 0 m. 82, conservée, est certain, mais pratiquement insignifiant. Il l'est encore si l'on admet, à l'avant, 12 pièces (13 m. 32 ±) : à l'arrière, ce sera 16 pièces de 0 m. 832 : la différence n'excède pas celle qu'on pouvait attendre d'inévitables mais imperceptibles imprécisions dans la taille et la pose. Cependant sitôt qu'on accroît ou diminue le nombre des pièces, cette différence s'accuse sensiblement[2]. Pour obtenir une concordance satisfaisante entre les deux rangées de dalles, il faut s'en tenir à 11 ou 12 pièces à l'avant, à 15 ou 16 à l'arrière.

On a vu déjà que le groupe II-III n'avait qu'une place possible : au contact immédiat de la dalle terminale de droite ; et qu'une *ou* trois pièces exactement s'inséraient entre II et I. On n'aura donc à

---

1. On ne peut tabler sur la dédicace « archaïque » : restitution trop incertaine du début ; elle était d'ailleurs plus courte que l'autre (entraxes moindres ; arrêt sur la pierre III, qui après ONTEΣ est certainement restée anépigraphe).

2. P. ex. : 10 blocs avant = 11, 10 : à l'arrière, soit 14 de 0,793, soit 13 de 0,854. Et : 13 blocs avant = 14, 43 : à l'arrière, soit 17 de 0,849, soit 18 de 0,801. L'extrémité dr. d'une base à 13 blocs avant tomberait d'ailleurs trop près du Trésor de Sicyone (cf. ci-avant, p. 522, n. 4) ; à 10 blocs seulement elle serait trop courte pour la dédicace.

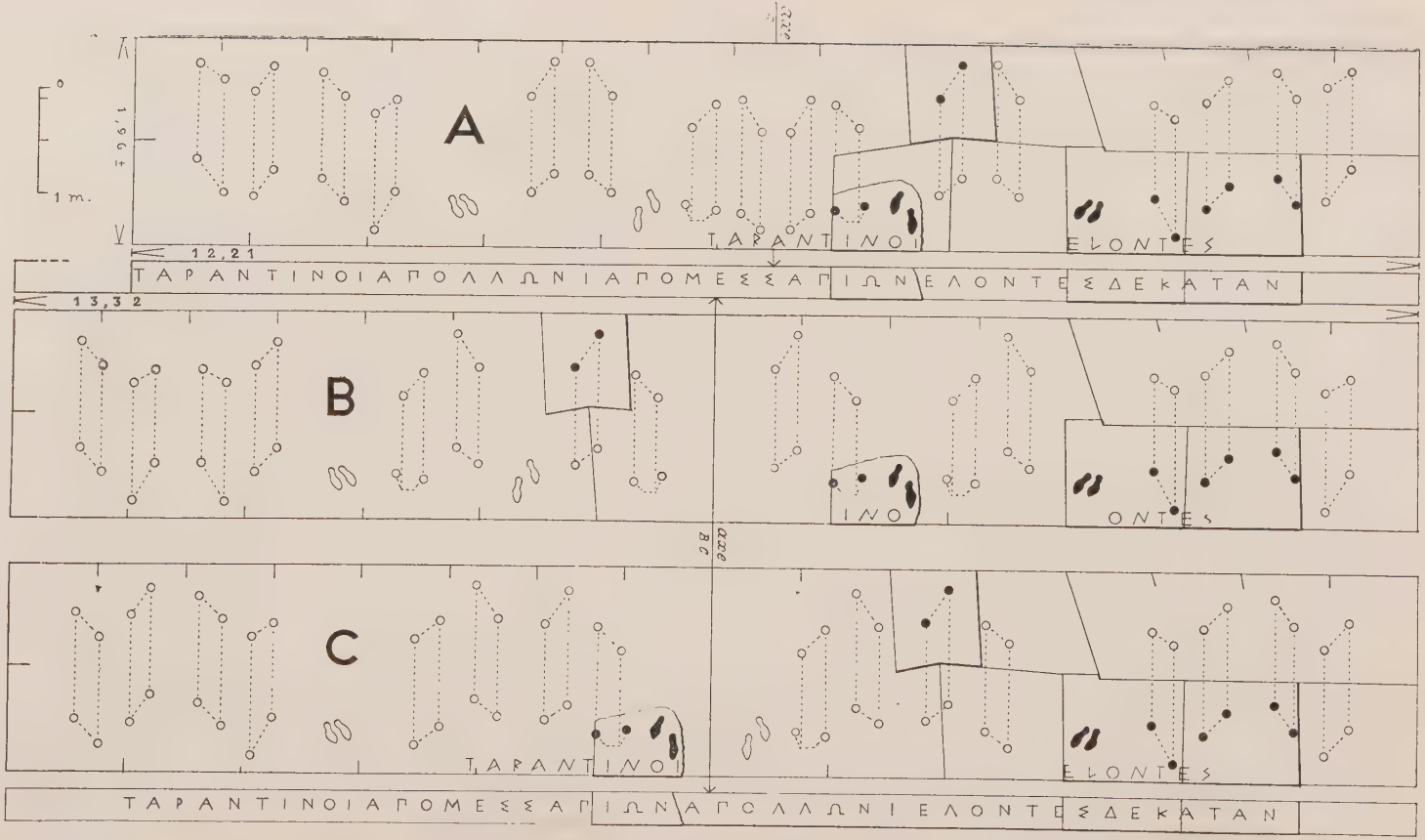


Fig. 2. — Base delphique des Tarentins « du bas » : schémas de reconstitution.

dresser que deux schémas initiaux pour la reconstitution à 11 pièces antérieures (I venant à la 5e ou à la 7e place depuis la gauche), deux aussi pour la reconstitution à 12 pièces (I en 6e ou en 8e place). Puis on cherchera les places possibles de IV dans la rangée arrière, en tenant compte de ses encastrements[1] et du joint qui, venu de l'avant, aboutissait à l'entaille de son revers. Cela élimine quantité de combinaisons[2]. En définitive, les trois dispositifs que schématise la fig. 2 restent seuls matériellement possibles.

Mais non pas également vraisemblables, si l'on examine maintenant comment s'y répartissent les encastrements des bronzes[3]. Quel que soit le dispositif adopté, quatre chevaux occupaient l'extrémité droite de la base[4] ; pour l'équilibre, on en restitue quatre encore, en groupe inversement symétrique, à l'extrémité gauche. Entre ces deux ailes se rangeront huit chevaux, distribués, selon la place choisie pour les dalles I et IV, soit deux à deux (B), soit quatre par quatre (C), soit 2-4-2 (A). Les statues féminines s'insèrent entre les groupes ainsi constitués[5]. Cependant la forte réduction de la fig. 2 ne laisse pas apercevoir des anomalies qui, dans les schémas A et B, sautent aux yeux sur dessin de grand format. En A, le quadrige médian est tout comprimé, pendant que dans les biges qui le flanquent, les chevaux au contraire s'écartent à l'excès ; le joint qui aboutit au revers de IV est

1. Deux sabots de cheval (cf. p. 531) ; ils ne devront pas se trouver en désaccord avec ceux de l'avant (ce qui empêche, p. ex., de situer IV à l'arrière de I).

2. Toutes vérifiées par dessin et calcul ; mais le détail serait fastidieux. Pour les causes d'élimination, cf. p. ex., n. préc., et ci-avant p. 525, n. 1 et 2. L'un des schémas initiaux (11 dalles, et I en 5e place) tombe de lui-même : il contraindrait notamment de déporter tout le groupe médian de 12 cm. min. vers la dr., et de fausser le joint qui aboutit au revers de IV (on s'est donc dispensé de le reproduire ici).

3. Encastrements pour pieds humains : fig. 1, *c-d*, *e-f* ; pour sabots de chevaux : antérieurs : *a-b*, *g-h*, *i-j*, *k-l* ; postérieurs : *m-n* ; cf. ci-après, p. 531. Noter qu'*il n'y a pas* d'encastrement entre *j* et *k* (une cassure a pu faire illusion) et que ce dernier répond aussi nettement que les autres à un sabot de cheval (même forme, même profondeur : aucune confusion possible avec les pieds humains : cf. ci-après, p. 532).

4. Cf. déjà les restaurations de Dinsmoor et Bulle (ci-avant, p. 523, n. 1). On peut, bien entendu, avancer ou reculer davantage le dernier cheval à dr. (ces variantes ont été introduites fig. 2, où à dr. les trois schémas diffèrent).

5. Nombreuses variantes possibles dans le détail. D'abord on pourrait ajouter une statue féminine à chaque extrémité de la base ; mais surtout, dispositifs B et C, il faut sans doute quelque motif central : soit une statue féminine de plus, soit quelque « accessoire » : arbre, pilier, colonne, trophée ? (peut-être même pourrait-on, en B, ne garder que les deux quadriges extrêmes et les deux biges médians ; les deux biges intermédiaires se laissant à la rigueur remplacer par des statues féminines ; mais, dessinée, cette variante ne plaît guère ; elle n'atténue d'ailleurs en rien les difficultés ci-dessus opposées au dispositif B).

d'ailleurs désaxé ; la dédicace « classique » enfin est trop déportée vers la gauche. En B, les quatre chevaux du milieu se trouvent, par force[1], très inégalement avancés et reculés[2] ; trop irrégulières aussi se font les distances entre animaux, d'une paire à l'autre[3]. Ces deux dispositifs n'admettent d'ailleurs qu'une dalle entre I et II, ce qui, on l'a vu, ne convient guère à la dédicace « archaïque ».

Le dispositif C ne se heurte à aucune de ces difficultés. Les chevaux s'y répartissent très régulièrement quatre par quatre ; dans chaque quadrige, les distances entre chevaux d'une même paire restent sensiblement constantes ; de même entre deux paires réunies ; à chaque quadrige répond une statue de captive, — censée mener les bêtes, ou même enchaînée avec elles. On a affaire en somme à un ensemble cohérent, mieux « composé », même dans le détail, qu'en A et B.

C'est donc le dispositif C qu'on adoptera de préférence, tout en retenant qu'à son défaut A et B eussent pu convenir.

Resterait à justifier l'interprétation, ci-dessus admise sans débat, des *encastrements*. Une rapide description en dispensera, qui d'ailleurs aura une autre utilité : bien conservés, ces encastrements des pierres tarentines renseignent sur les procédés usités pour sceller les grands bronzes à leur socle, et, dans une certaine mesure, sur ces bronzes eux-mêmes.

Les pattes de *chevaux* adhéraient à la base par l'intermédiaire de tubes en bronze qui s'enfonçaient, en haut dans les sabots avec lesquels ils faisaient corps, en bas droit dans les encastrements de la pierre où les scellait une coulée de plomb : en *h* (fig. 1), le tube[4], brisé lors de l'arrachement du cheval, est resté engagé dans la cavité[5] et enrobé de plomb.

1. On ne peut allonger à l'excès l'écart entre sabots antérieurs et sabots postérieurs. — Il faut d'ailleurs prendre garde aussi que nous avons affaire à des chevaux *arrêtés* : à deux pattes antérieures *nettement* écartées d'avant en arrière devront répondre deux pattes postérieures plus rapprochées, et inversement. Si l'on se borne (comme cela a été fait autrefois) à reproduire telles quelles, des antérieurs aux postérieurs, les positions des sabots, on obtient des chevaux *en marche* (amble).

2. On a tenté, fig. 2, B, d'atténuer l'effet de ces inégalités, en jouant d'alternances, de symétries « inversées », — complications qu'on n'ose trop imputer à Ageladas, et qui d'ailleurs n'améliorent pas grand'chose au dessin de grand format.

3. Évidemment elles devraient au contraire rester à peu près constantes ; à tout le moins, voisines de celles que nous connaissons par les pièces conservées, II-III.

4. Diam. ext. 6 cm., int. 5 cm. : épaiss. 1 /2 cm.

5. Diam. 7 1 /2 cm.

Les sabots étaient fermement appuyés à plat sur le sol (cavités *a*, *g* à *l*, *n*) excepté en deux cas : au bloc IV, patte droite de derrière (*m*), le sabot ne portait que par la pointe (forme de l'encastrement) : le cheval piétinait sur place, il allait poser le pied ou le lever ; au bloc I, l'encastrement *b* donne l'indication d'une patte antérieure gauche fléchie dont le sabot traîne au sol, rejeté de côté : il se scellait par l'intermédiaire d'un petit support assez semblable à ceux qui, dans la sculpture en marbre, soutiennent les pieds des chevaux piaffants[1] et se trouvent d'ailleurs, dans la vue de pleine face, masqués par la pointe affleurante du sabot.

Toutes les autres cavités d'encastrement pour chevaux sont exactement cylindriques, et taillées à bords francs, bien perpendiculaires à la face supérieure des pierres. Leur profondeur varie de 10 à 12 cm., leur diamètre de 7 à 8 cm. Mais les sabots eux-mêmes étaient beaucoup plus larges : en *i* et *j*, où leurs empreintes sont restées marquées avec une particulière netteté, on mesure 10 1/2 sur 12 à 12 1/2 cm. Par conséquent il s'agissait de chevaux de grande échelle. Néanmoins on ne saurait leur prêter une taille « colossale » : les écartements entre sabots d'une même bête répondent exactement à ceux des chevaux de l'Aurige, par exemple[2]. On avait donc également affaire à des animaux *de grandeur naturelle*, mais à pattes épaisses et fortes : les Tarentins avaient pris aux barbares, non de fins chevaux de course, mais des bêtes de somme, lourdes et rustiques[3].

Quant aux *captives*, on peut constater tout juste qu'elles n'étaient pas vêtues de longues robes : les encastrements n'assujettissaient que des pieds nus ou chaussés, sans trace de draperie ou d'accessoire ayant pu toucher terre. Ils consis-

1. P. ex. Acropole 700, antér. g. ; 697, antér. dr.

2. En attendant la publication de F. Chamoux, cf. provisoirement R. Hampe, *Brunn-Bruckmann Denkm.*, texte (1941) aux pl. 786-790, p. 20 sqq. (je maintiens formellement, à ce propos, les indications très abrégées données *Rev. Arch.*, 1941, 2, p. 150 sq. : la « pierre de Sotadas » n'a *rien* à voir avec celle de l'Aurige).

3. Cela répond parfaitement à ce qu'on sait du conflit entre Tarentins et Messapiens avant 473 (ci-avant, p. 522, n. 3) : incursions, razzias, et non véritables batailles.

tent, pour chaque pied, en une double mortaise : celle du talon, profonde de 4 cm. et exactement cylindrique (diam. 3 1/2 cm.), celle de la plante, profonde de 3 cm., cylindrique encore (*f* : diam. 3 1/2 cm.) ou oblongue et plus ou moins ovale (*c*, *d*, *e* ; long. 7, larg. 5 cm.) ; entre deux, la « semelle » se rétrécit en sillon continu, profond de 1 1/2 cm. seulement, large de 3. L'ensemble est long de 16 à 17 cm., large au maximum de 5 ; mais ici encore les contours externes du pied débordaient sur ceux de l'encastrement proprement dit[1], et, comme les chevaux, les femmes captives étaient évidemment de grandeur naturelle[2].

Ainsi l'on peut désormais se faire une idée de l'imposant ex-voto delphique dû à l'art d'Ageladas[3]. Face au spectateur se rangeaient, arrêtés — entravés peut-être, mais impatients[4] — seize grands chevaux de trait ; ils semblent bien avoir été distribués en quatre groupes, que séparaient — plus ou moins court-vêtues, enchaînées ou non — les captives messapiennes.

Pierre DE LA COSTE-MESSELIÈRE.

Corrigenda. — *Rev. Archéol.*, 1947, II, p. 151 et 154, on voudra bien remédier comme suit à un bizarre accident typographique de dernière heure : p. 151, ligne 1, après « amphore Audiat du Louvre », porter un appel de note, et la note afférente : « on pourrait rappeler aussi un diadème d'or de Berlin (Gerda Bruns, *Schatzkammer d. Antike*, p. 6, fig. 1 : 1er quart VIIe s.) ». — Cette phrase est donc à supprimer p. 154, ligne 20 (et note 1), où l'on lira : « on pourrait rappeler aussi, pour le geste caractéristique des mains tendues vers l'arrière, le relief de Karakeuy », etc.

---

1. Pieds longs de 23-24 cm., larges de ± 9.

2. C'est-à-dire : hautes de 1 m. 60-1 m. 70, d'après la longueur probable des pieds, et la taille des chevaux.

3. Sur Ageladas, cf. Ch. PICARD, *Manuel...*, II, p. 151 sqq. ; en dernier lieu, W. VOLLGRAFF, *Argos et Sicyone* (1947), première partie.

4. Dans chaque quadrige, et même de groupe à groupe, l'artiste, visiblement, s'est ingénié à varier les poses de ses bêtes : aucune n'était « campée » exactement comme sa voisine (cf. p. 531, *m* et *b* ; et partout l'ampleur des enjambées diffère) ni vraiment « alignée » avec elle (cf. fig. 1, en II-III, distances au bord antérieur des pattes avancées *h*, *i*, *l*, des pattes en retrait *g*, *j*, *k*). Grâce à quoi nulle rigidité, nulle monotonie même, ne figeait ce long développement d'un même « motif » — le cheval — seize fois répété.

QUELQUES GROUPES DE STATUES SUR LES MONNAIES DE CORINTHE

Dans leur *Commentaire numismatique à Pausanias*, Imhoof-Blumer et P. Gardner ont noté l'intérêt que présente, pour l'histoire de l'art, la numismatique de Corinthe à l'époque impériale : il n'est sans doute aucune autre ville de la péninsule hellénique qui puisse nous offrir sur ses monnaies autant de copies d'œuvres d'art[1]. On relève en particulier, parmi ces types monétaires, la présence de nombreux groupes de divinités, soit que les graveurs aient cherché à enrichir leur répertoire en groupant des statues, au lieu de les reproduire séparément[2], soit que le choix de ces motifs ait été déterminé par des circonstances particulières[3]. L'analyse de ces documents, du moins de certains d'entre eux, nous permettra peut-être de préciser la manière dont ces groupes ont été constitués[4].

1. Imhoof-Blumer et P. Gardner, *Numismatic Commentary on Pausanias*, p. 10 (cité ci-dessous en abrégé : Imhoof-Gardner, *NCP*). Grâce à l'obligeance de MM. O. Broneer et S. Weinberg j'ai pu consulter le fichier des monnaies trouvées à Corinthe dans les fouilles de l'École américaine et examiner certaines de ces pièces.

2. Katharine M. Edwards note la fréquence de ces groupes de statues, en particulier sur les monnaies frappées à l'effigie de Septime Sévère et des membres de sa famille : *Corinth*, VI, *Coins* (1933), p. 8.

3. Les monnaies où sont réunies l'Artémis Laphria de Patras et l'Aphrodite de l'Acrocorinthe ont été frappées sans doute pour commémorer quelque événement qui avait donné aux deux cités l'occasion de s'associer (cf. O. Broneer, *The « Armed Aphrodite » of Acrocorinth and the Aphrodite of Capua, Univers. of California Public. in Class. Archaeology*, I, 2, 1930, p. 71 ; sur ces monnaies voir ci-dessous p. 535).

4. Nous n'avons pas cherché à analyser tous les groupes de divinités qui figurent sur les monnaies de Corinthe. A ceux que nous étudions il y aurait lieu d'ajouter, tout au moins, un groupe d'Athéna debout et de Poseidon assis (Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 16, pl. D, LV) et un groupe de Dionysos et de Poseidon (K. M. Edwards, *Corinth*, VI, *Coins*, p. 37, n° 198, pl. V).

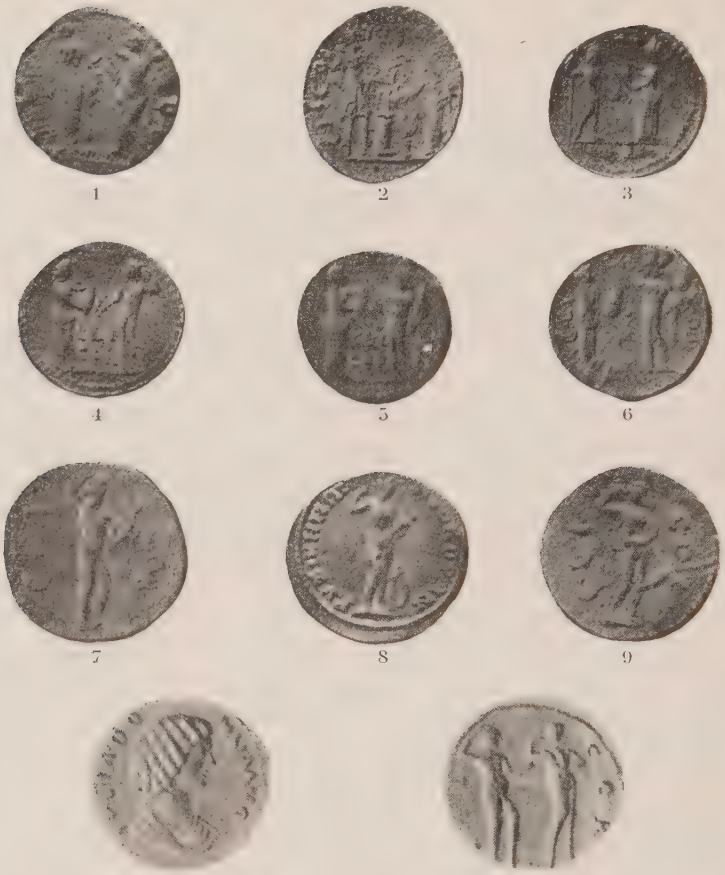


Fig. 1. — 1, Monnaie de Corinthe (Septime Sévère) : Artémis d'Éphèse et Aphrodite de l'Acrocorinthe (d'après M. Bernhart, *Aphrodite auf griech. Münzen*, pl. V, n° 188). — 2, Monnaie de Corinthe (Commode) : Artémis Laphria et Aphrodite de l'Acrocorinthe (?) (d'après Imhoof-Gardner, *NCP*, pl. D, LXIX). — 3, Monnaie de Corinthe (Plautilla) : Poseidon et Aphrodite de l'Acrocorinthe (d'après Imhoof-Gardner, *NCP*, pl. D, LXIII). — 4, Monnaie de Corinthe (Commode) : Aphrodite de l'Acrocorinthe et Poseidon (d'après M. Bernhart, *Aphrodite auf griech. Münzen*, pl. V, n° 185). — 5, Monnaie de Corinthe (Commode) : Aphrodite de l'Acrocorinthe et Héraclès (d'après Imhoof-Gardner, *NCP*, pl. FF, XIII). — 6, Monnaie de Corinthe (Caracalla) : Aphrodite de l'Acrocorinthe et Hermès (d'après K. M. Edwards, *Corinth*, VI, *Coins*, pl. V, n° 208). — 7, Monnaie de Corinthe (L. Verus) : Apollon (d'après H. Dressel, *Zeitschr. f. Num.*, 24, 1904, p. 53, pl. II, 11). — 8, Monnaie de Cyzique (Faustine) : Aphrodite armée (d'après M. Bernhart, *Aphrodite auf griech. Münzen*, pl. VIII, n° 296). — 9, Monnaie de Corinthe (Plautilla) : Aphrodite (d'après M. Bernhart, *Aphrodite auf griech. Münzen*, pl. VIII, n° 294). — 10, Monnaie de Corinthe (Julia Domna) : Apollon et Aphrodite (British Museum ; moulage).

Nous prendrons pour point de départ l'Aphrodite armée du bouclier qui a servi, en quelque sorte, de symbole à Corinthe sur les monnaies de l'époque impériale[1]. Cette statue, comme nous le savons par les monnaies, se dressait dans le temple de la déesse, au sommet de l'Acrocorinthe[2]. Elle est souvent associée à d'autres images de divinités où il est naturel de chercher à découvrir également des copies de statues. Nous verrons si l'examen des différents types monétaires confirme cette hypothèse.

1) *Aphrodite de l'Acrocorinthe et Artémis d'Éphèse :* des bronzes de L. Verus et de Septime Sévère montrent l'Aphrodite de l'Acrocorinthe à côté de l'idole de l'Artémis d'Éphèse (fig. 1, 1)[3]. La présence de ces deux divinités sur les monnaies de Corinthe n'a rien qui puisse nous surprendre car l'Éphésienne avait son image sur l'agora de la cité[4]. Comme la statue de l'Artémis d'Éphèse se présente entièrement de face, les graveurs ont pu placer indifféremment la statue d'Aphrodite à sa droite ou à sa gauche[5].

2) *Aphrodite de l'Acrocorinthe et Artémis Laphria :* une monnaie de Commode a pour type du revers Artémis debout à droite, en costume de chasseresse, la main droite à la hanche

---

1. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 25, n° 33 (pl. G, CXXI sqq.) ; M. Bernhart, *Aphrodite auf griech. Münzen*, p. 29 sqq. Sur ce type d'Aphrodite et sur ses rapports avec l'Aphrodite de Capoue cf. l'article de O. Broneer cité ci-dessus ; cf. aussi les remarques du même savant dans *Hesperia*, XVI (1947), p. 244 sqq.

2. Tantôt seule, tantôt avec Éros : Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 26 (pl. G, CXXVI) ; M. Bernhart, *l. l.*, n^{os} 173 à 182 (pl. V). Comme le reconnaît O. Broneer (*l. l.*, p. 66), c'est probablement l'Aphrodite armée (ὡπλισμένη) dont parle Pausanias (II, 5, 1). Les objections de Furtwängler (*Meisterwerke*, p. 634 ; cf. G. Calza, *Ausonia*, IX, 1919, p. 172 sqq.) sont des vues théoriques que le témoignage des documents suffit à réfuter.

3. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 19, n° 15 ; M. Bernhart, *l. l.*, n° 188 (pl. V), 188 *a*. M. Bernhart *(l. l.)* décrit par erreur l'idole figurée sur ces monnaies comme celle d'Aphrodite d'Aphrodisias (même erreur p. 59, mais voir l'interprétation correcte p. 29). Sur l'idole de l'Artémis d'Éphèse cf. principalement : Ch. Picard, *Éphèse et Claros* (1922), p. 524 sqq. ; H. Thiersch, *Artemis Ephesia*, *Abh. d. Ges. d. Wiss. zu Göttingen, phil. hist. Kl.*, 1935.

4. Pausanias, II, 2, 6.

5. A droite sur les monnaies de Septime Sévère (M. Bernhart, *l. l.*, n° 188), à gauche sur celles de L. Verus (M. Bernhart, *l. l.*, n° 188 *a*).

et tenant à la main gauche un arc dont l'extrémité inférieure repose sur un autel (fig. 1,2)[1] ; on y reconnaît aisément la statue d'Artémis Laphria, si souvent reproduite sur les monnaies de Patras[2]. En face de cette Artémis se dresse une autre divinité, précédée d'un dauphin posé sur un petit cippe. Cette seconde figure est effacée presque entièrement, mais, comme Artémis Laphria est associée, sur des bronzes de Patras, à l'Aphrodite de l'Acrocorinthe et que ces pièces ont été précisément frappées sous Commode[3], c'est l'Aphrodite de l'Acrocorinthe que l'on s'attend à trouver également sur les monnaies de Corinthe[4]. Le groupement de ces deux statues n'appelle aucune remarque particulière : il suffisait au graveur de les placer face à face, dans leur position habituelle, l'une tournée à droite, l'autre tournée à gauche.

3) *Aphrodite de l'Acrocorinthe et Poseidon :* sur des monnaies de Commode et de Plautilla, l'Aphrodite de l'Acrocorinthe est représentée à côté de Poseidon debout, s'appuyant d'une main à son trident et tenant un dauphin sur l'autre main (fig. 1,3 et 4)[5]. Cette image de Poseidon est la copie d'une statue qui

---

1. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 18, n° 12 (pl. D, LXIX). C'est peut-être une monnaie du même type qui a été trouvée à Corinthe dans les fouilles américaines (Agora, S.-E., 6/2/1934), mais je n'ai pas eu la pièce entre les mains et, à en juger d'après la description qu'en donne la fiche, l'exemplaire paraît être aussi incomplet que celui qu'Imhoof-Blumer et P. Gardner ont publié.

2. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 76, n° 3 (pl. Q, VI-X) ; pour d'autres indications sur l'image d'Artémis Laphria, cf. *BCH*, 70 (1946), p. 233-234.

3. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 77 (pl. Q, X) ; M. Bernhart, *l. l.*, n° 189 (pl. V). Une monnaie de ce type figure dans les collections du Musée national de Copenhague, mais elle a été placée par erreur parmi les monnaies de Corinthe (*Dan. Nation. Mus., Corinth*, pl. 8, n° 349). M. Niels Breitenstein, directeur du Cabinet numismatique de Copenhague, a bien voulu me dire que la légende COL A A PATR est parfaitement visible sur la pièce, et ne laisse aucun doute sur son attribution à Patras.

4. O. Broneer, *The « Armed Aphrodite » of Acrocorinth*, p. 70-71. Imhoof-Blumer et P. Gardner (*l. l.*, p. 18) avaient songé à Poseidon, sans doute à cause du dauphin, mais un dauphin figure à côté d'Aphrodite sur une lampe de terre cuite publiée par O. Broneer (*l. l.*, p. 67, pl. 7 *a*) ; voir aussi un dauphin entre Aphrodite et Hermès sur une monnaie dont il sera question ci-après, p. 539, n. 1.

5. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 17, n° 11 (pl. D, LXIII) ; M. Bernhart, *l. l.*, n^{os} 185 à 187 (pl. V) ; K. M. Edwards, *l. l.*, p. 39, n° 218 (pl. VI).

se dressait dans le port de Kenchreai[1]. Ici encore, le graveur a donc réuni deux statues, conçues séparément, et il est intéressant d'observer la manière dont il a réussi à les grouper en une même composition. Sur les monnaies, l'Aphrodite de l'Acrocorinthe est normalement représentée avec la tête et les bras tournés à gauche, le bouclier étant tenu entre la main droite levée et la main gauche baissée[2] ; de même, Poseidon se présente la tête tournée à gauche, la jambe gauche fléchie, s'appuyant de la main gauche sur le trident et tenant le dauphin sur la main droite[3]. Lorsque le graveur a maintenu la position normale d'Aphrodite, il a dû modifier l'attitude de Poseidon de façon à le présenter tourné vers la déesse ; dans ce cas, c'est la jambe droite qui est fléchie et la place des attributs est inversée, le trident étant tenu à la main droite et le dauphin à la main gauche (fig. 1,3)[4]. Lorsque, au contraire,

---

1. Pausanias, II, 2, 3. L'identification est fondée sur la comparaison entre le texte de Pausanias et une monnaie frappée à l'effigie d'Antonin le Pieux, celle-ci représentant le port de Kenchreai : Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 17 (pl. D, LX). Deux autres monnaies du même type ont été publiées par K. Lehmann-Hartleben, *Die antiken Hafenlagen des Mittelmeeres* (*Klio, Beiheft*, XIV, 1923), p. 238 (Mzt. 10 et 11 ; sur le n° 11, on reconnaîtrait une figure féminine au lieu de l'image de Poseidon ; pour le texte de Pausanias cf. aussi p. 259).

2. O. Broneer, *l. l.*, p. 66 : « On nearly all the coins from Corinth which show on the reverse a figure of Aphrodite with the shield, the goddess holds the shield on her right side. »

Pour des exemples de cette attitude : Imhoof-Gardner, *NCP*, pl. G, CXXI-CXXVI, CXXXIV ; M. Bernhart, *l. l.*, nos 164 à 180, 182, 183 (pl. IV et V). Sur des monnaies de Domitien et d'Hadrien, la déesse tient au contraire le bouclier à droite du spectateur, posé sur un pilier : Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 157 (pl. FF, XVI) ; M. Bernhart, *l. l.*, nos 181, 193 (pl. V) ; O. Broneer, *l. l.*, p. 70 ; K. M. Edwards, *l. l.*, p. 27, n° 101 (pl. III) (même type d'Aphrodite sur une monnaie de Philomélion en Phrygie : M. Bernhart, *l. l.*, n° 194, pl. V). Une statuette en marbre, trouvée récemment dans les fouilles américaines et sur laquelle M. O. Broneer a bien voulu attirer mon attention (*Hesperia*, XVI, 1947, p. 244 sqq, pl. LXIV, 28), prouve qu'il ne s'agit pas d'une simple variante des graveurs ; deux statues différentes ont dû se succéder dans le temple de l'Acrocorinthe, l'une avec le bouclier à droite posé sur un pilier (monnaies de Domitien et d'Hadrien), l'autre avec le bouclier à gauche (attestée en numismatique à partir d'Hadrien).

3. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 17 (pl. D, LX à LXII).

4. Plautilla : Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 17 (pl. D, LXIII) ; M. Bernhart, *op. cit.*, n° 186 ; K. M. Edwards, *l. l.*, p. 39, n° 218 (pl. VI). Cf. la remarque de O. Broneer, *The « Armed Aphrodite » of Acrocorinth*, p. 70.

Poseidon est figuré dans sa position normale, c'est l'image d'Aphrodite qui est inversée : la tête et les bras sont alors tournés a droite et le bouclier est tenu entre la main gauche levée et la main droite baissée (fig. $1_{,4}$)[1]. Sur un bronze de Commode, le graveur n'a pas cherché à résoudre la difficulté : il s'est borné à placer les deux statues côte à côte, tournées dans la même direction[2].

4) *Aphrodite de l'Acrocorinthe et Héraclès :* une monnaie de Commode montre, en face d'Aphrodite tournée à droite, Héraclès debout de face, la tête tournée à gauche dans la direction de la déesse ; le héros, nu, a la jambe gauche fléchie et le bras droit levé ; il tient la massue appuyée contre le bras gauche et la peau de lion est jetée sur son avant-bras (fig. $1_{,5}$)[3]. Une autre monnaie de Corinthe, frappée également sous Commode, réunit en un même ensemble le Poseidon de Kenchreai, l'Aphrodite de l'Acrocorinthe et l'Héraclès de la monnaie précédente[4]. Comme les deux premières figures sont des copies de statues, on songe naturellement à identifier la troisième avec une œuvre du grand art[5]. Cependant, ce type d'Héraclès n'est pas autrement attesté dans la numismatique de Corinthe[6]. D'autre part, le geste du héros reste assez énigmatique et doit peut-être s'interpréter comme celui d'Hermès sur la monnaie que nous allons examiner[7].

---

1. Commode : M. Bernhart, *l. l.*, n° 185 (pl. V).

2. Avec Éros entre Aphrodite et Poseidon : M. Bernhart, *l. l.*, n° 187 (pl. V).

3. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 156 (pl. FF, XIII) ; M. Bernhart, *l. l.*, n° 190 (pl. V). O. Broneer (*l. l.*, p. 69) dit au sujet de cette monnaie : « The die-maker was copying two existing statues, both of which were turned to the left, and in order to make the two figures face each other he had to turn the one around. » Cependant le geste d'Héraclès reste difficile à expliquer s'il s'agit de statues isolées (v. ci-dessous).

4. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 23 (pl. F, CIV) ; M. Bernhart, *l. l.*, n° 192 (pl. V).

5. Imhoof-Gardner, *ibidem.*

6. Sur les types d'Héraclès qui figurent sur les monnaies de Corinthe, cf. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 22, n° 23 (pl. F, CIII).

7. Les exemplaires publiés ne permettent pas de dire si Héraclès tenait un attribut à la main droite.

5) *Aphrodite de l'Acrocorinthe et Hermès :* une monnaie de Caracalla, trouvée dans les fouilles américaines de Corinthe, a pour type du revers Aphrodite tournée à droite et, en face d'elle, un personnage qui pourrait être facilement confondu avec l'Héraclès des monnaies précédentes s'il ne tenait un caducée à la main gauche ; il a de plus une couronne à la main droite (fig. $1_{,6}$)[1]. Il s'agit donc d'Hermès couronnant la statue de la déesse. La comparaison avec une image d'Hermès qui orne d'autres monnaies de Corinthe révèle des analogies mais aussi des différences car le dieu, sur ces monnaies, est accompagné d'un bélier et la main droite est baissée au-dessus de la tête de l'animal[2].

Dans les trois premiers exemples (Aphrodite et Artémis d'Éphèse, Aphrodite et Artémis Laphria, Aphrodite et Poseidon), les graveurs ont manifestement copié des statues célèbres que nous connaissons par d'autres témoignages. La comparaison entre ces documents nous autorise à affirmer que les données du modèle ont été soigneusement respectées, autant, du moins, que le permettait la nécessité de réunir en un groupe des œuvres qui, en réalité, étaient totalement indépendantes l'une de l'autre. Dans les deux derniers cas (Aphrodite et Héraclès, Aphrodite et Hermès) nous ne pouvons aboutir à des résultats aussi sûrs. Sans doute ne manquait-il pas à Corinthe de statues d'Héraclès et d'Hermès, dont les graveurs pouvaient s'inspirer[3]. Mais nous n'avons pu établir aucun rapport certain entre les types d'Héraclès et d'Hermès, dont nous recherchons l'origine et ceux qui figurent sur d'autres monnaies de Corinthe. D'autre part, l'image d'Hermès couronnant la statue d'Aphrodite — et peut-être aussi celle

1. Avec un dauphin entre Aphrodite et Hermès : K. M. Edwards, *Corinth*, VI, *Coins*, p. 38, n° 208 (pl. V) (pour le dauphin voir ci-dessus, p. 536).

2. Hermès posant la main sur la tête du bélier (Hadrien) : Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 20 (pl. E, LXXXVI). Le dieu est aussi représenté dans la même attitude, mais avec une bourse à la main droite, sur un bronze à l'effigie de Septime Sévère : L. Forrer, *Weber Coll.*, II, p. 402, n° 3801 (pl. 140).

3. Héraclès : Pausanias, II, 3, 2 ; II, 4, 5. — Hermès : Pausanias, II, 2, 8. La statue d'Hermès, signalée dans un autre passage (II, 3, 4) est effectivement reproduite sur les monnaies : Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 23, n° 26 (pl. F, CX, CXI).

d'Héraclès — semble avoir été conçue pour faire partie d'un groupe ; nous ne pouvons l'en détacher sans enlever à son geste sa signification. Dans ces conditions, il est difficile de croire qu'il s'agisse d'une statue isolée, à moins que le modèle ait été, non pas fidèlement reproduit, comme dans les exemples précédents, mais adapté librement pour prendre place à côté de l'image d'Aphrodite.

D'autre part, il n'est pas rare de voir réunies sur les monnaies des statues qui formaient de véritables groupes, ou qui, du moins, se trouvaient côte à côte[1]. Le groupe d'Asclépios et Hygie qui figure sur certaines monnaies de Corinthe en offrirait un exemple[2]. Mais un cas plus curieux a été signalé par C. T. Seltman à propos d'une pièce du British Museum qui porte au droit l'effigie de Julia Domna et, au revers, les images de deux divinités : Apollon, nu, tourné à droite, la jambe gauche fléchie, lève le bras droit et appuie la main droite à la tête, tandis qu'il avance le bras gauche en le fléchissant au coude et au poignet ; à droite, Aphrodite, nue également, la jambe droite fléchie lève la main droite à hauteur de ses cheveux et ramène la main gauche devant son corps, à hauteur de la taille (fig. $1_{,10}$)[3].

Ces deux images apparaissent séparément sur d'autres monnaies de Corinthe ; il s'agit donc d'œuvres d'art célèbres que les graveurs ont souvent prises pour modèles (fig. $1_{,7}$ et $_{9}$)[4]. Mais un texte de Pausanias, comme l'a montré C. T. Selt-

1. On trouvera quelques exemples dans *BCH*, 70 (1946), pp. 294-295.

2. Pausanias, II, 4, 5 ; pour les monnaies, cf. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 25, n° 30 (pl. F, CXVII) ; B. V. Head, *BMC, Corinth*, p. 80, n° 620 (pl. XX, 20) ; p. 89, n° 671 (pl. XXII, 10). Les deux statues sont aussi reproduites séparément : Imhoof-Gardner, *ibid.*

3. C. T. Seltman, *Num. Chron.*, 1928, p. 98-99 (fig. 1). Je dois un moulage de cette pièce à l'obligeance du distingué conservateur du British Museum, E. S. G. Robinson.

4. Apollon (L. Verus) : H. Dressel, *Zeitschr. f. Num.*, 24 (1904), p. 53 (pl. II, 11). Même type sur un bronze de Géta (d'après H. Dressel, *ibid.*) et sur une monnaie de Julia Domna (exemplaire en parfait état qui provient des fouilles américaines de Corinthe : St Johns, 11 /13 /1936).

Aphrodite (Plautilla, Élagabale) : Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 18, n° 13 pl. D, LXXI) ; M. Bernhart, *l. l.*, n° 294 (pl. VIII), 295.

man, apporte à leur sujet des renseignements beaucoup plus précis. Dans sa description de l'agora de Corinthe, le Périégète mentionne, l'une à la suite de l'autre, deux statues : un Apollon Clarios en bronze et une image d'Aphrodite, œuvre d'Hermogène de Cythère[1]. Ces statues se trouvaient donc l'une à côté de l'autre et c'est ainsi que nous les voyons effectivement représentées sur la monnaie de Julia Domna. Dans un cas de ce genre, l'intervention du graveur est réduite au minimum puisqu'il n'a fait que transposer dans le champ de la pièce des œuvres qui voisinaient déjà dans la réalité. On notera que nous n'aurions sans doute jamais découvert l'identité de ces figures si un graveur n'avait eu l'idée de nous les présenter réunies.

En effet, Imhoof-Blumer et P. Gardner cherchaient l'image d'Apollon Clarios sur un bronze de Septime Sévère, où le dieu est figuré en citharède[2]. Le document publié par C. T. Seltman oblige à écarter cette hypothèse ; il montre que la statue, signalée par Pausanias, était du type connu sous le nom d'Apollon Lycien[3]. Les monnaies où le dieu est représenté isolément attestent qu'il tenait un arc à la main gauche[4].

Quant à l'image d'Aphrodite, elle éclaire quelque peu la personnalité d'Hermogène de Cythère, artiste d'autre part inconnu, que Brunn voulait situer à une époque antérieure

---

1. Pausanias, II, 2, 8 : Καὶ Ἀπόλλων ἐπίκλησιν Κλάριος χαλκοῦς ἐστι καὶ ἄγαλμα Ἀφροδίτης Ἑρμογένους Κυθηρίου ποιήσαντος.

2. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 156, n° 25 (pl. FF, XIV). Les monnaies de Colophon montrent, en effet, le dieu sous l'aspect d'un citharède : J. G. Milne, *Kolophon and its Coinage, Num. Notes and Monogr.*, 96 (1941), p. 15. Sur le culte d'Apollon Clarios à Corinthe cf. Adler dans Pauly-Wissowa, *RE*, XI (1921), col. 550 ; Ch. Picard, *Éphèse et Claros*, p. 693.

3. Sur les Apollons de ce type cf. G. E. Rizzo, *Prassitele* (1932), p. 79 sqq. (bibliographie, p. 117) ; T. L. Shear, *AJA*, 40 (1936), p. 404 sqq. (fig. 1). En numismatique, le type est attesté sur des tétradrachmes athéniens du nouveau style : Svoronos, *Trésor des monnaies d'Athènes*, pl. 72, fig. 12 à 15 (série ΕΠΙΓΕΝΗΣ ΞΕΝΩΝ) ; pour l'époque impériale cf. des exemples à Athènes (Svoronos, *l. l.*, pl. 93, fig. 27 et 28), Lacédémone (Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 55, pl. N, VIII), Pellène (H. Dressel, *op. cit.*, p. 59), Marcianopolis (B. Pick, *Die ant. Münzen Nord-Griechenlands*, I, 1, p. 192, pl. XV, 1-3 ; pl. XX, 21).)

4. Sur la monnaie de Julia Domna, le graveur a supprimé l'arc pour rapprocher plus aisément les deux figures.

à la prise de Corinthe par Mummius, plutôt qu'à l'époque de la domination romaine[1]. W. Amelung a mis cette image d'Aphrodite en rapport avec une statue de Florence qui représente la déesse en train de s'armer : Aphrodite passe autour de son corps le baudrier qu'elle porte dans la main droite levée, tandis que l'épée, dans son fourreau, est tenue à la main gauche[2]. L'hypothèse de Brunn trouverait, dans ce rapprochement, une confirmation, car plusieurs historiens de la sculpture grecque placent l'original de l'Aphrodite de Florence vers le milieu du IVe siècle[3].

Cependant, si l'on veut trouver, parmi les types monétaires, des images d'Aphrodite que l'on puisse rapprocher directement de la statue de Florence, c'est ailleurs qu'il faudra les chercher : des monnaies de Cyzique et d'Antioche de Carie montrent la déesse tenant l'épée à la main gauche avec, à son côté, le casque et le bouclier posés contre un cippe (fig. $1_{,8}$)[4]. Aucun détail de ce genre n'est visible sur les monnaies de Corinthe. De plus, trait qui mérite d'être souligné, l'Aphrodite de Corinthe a le visage de face, tandis que l'Aphrodite à l'épée, dans la statue de Florence comme sur les monnaies de Cyzique et d'Antioche de Carie, tourne naturellement la tête dans la direction de l'objet qu'elle tient à la main gauche. Imhoof-Blumer et P. Gardner, de même que C. T. Seltman, ont admis que la déesse de Corinthe porte la main droite à sa chevelure[5]. L'œuvre devrait donc se situer parmi les

1. H. Brunn, *Gesch. der griech. Künstler*, I, p. 522 (pagination de la 1re éd.). Sur Hermogène cf. aussi Pfuhl dans Pauly-Wissowa, *RE*, VIII (1913), col. 878.

2. W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* (1897), p. 52, n° 75. L'interprétation d'Amelung a été adoptée par M. Bernhart, *op. cit.*, nos 294 et 295 (cf. p. 47) ; voir aussi O. Broneer, *l. l.*, p. 66.

3. H. Bulle y verrait une œuvre de la jeunesse de Praxitèle : *Der schöne Mensch im Altertum* (2e éd., 1912), pl. 154 (p. 331) ; sur la date, cf. aussi H. K. Suesserott, *Griech. Plastik des 4. Jahrh. vor Chr.* [1938], p. 154-155 (pl. 32, 3); Ch. Picard, *Manuel*, III, 2, p. 618, n. 1. Pour d'autres répliques voir P. Arndt, *Einzelaufnahmen*, nos 1307-1308 (texte) ; G. Calza, *Ausonia*, IX (1919), p. 176 sqq. On ajoutera une statuette trouvée à Cos et publiée par L. Laurenzi, *Clara Rhodos*, V, 2 (1932), p. 143 sqq. (pl. XV) ; L. Laurenzi (p. 147) pense que l'original n'est pas antérieur à l'époque hellénistique.

4. M. Bernhart, *l. l.*, nos 296 à 299 (pl. VIII) (cf. p. 47).

5. Imhoof-Gardner, *NCP*, p. 18 ; C. T. Seltman, *l. l.*, p. 98.

variantes de l'Aphrodite à sa toilette, variantes qui se sont multipliées à l'époque hellénistique et à l'époque romaine[1]. D'autre part, si l'on peut supposer que la statue avait échappé à la destruction de Corinthe par Mummius, il paraît, néanmoins, plus naturel de croire qu'elle avait été exécutée sous la domination des Romains.

Ces quelques exemples, empruntés à la numismatique de Corinthe, suffisent à montrer l'intérêt des monnaies où sont groupées les images de plusieurs divinités. Comme nous l'avons déjà signalé ailleurs[2], ces monnaies méritent une attention particulière parce qu'elles offrent de nombreuses possibilités de rapprochement soit avec les textes anciens, soit avec d'autres monnaies où les mêmes figures apparaissent séparément. Grâce à ces rapprochements, il est souvent possible de déterminer la manière dont ces groupes ont été composés et de retrouver la physionomie des œuvres d'art qui ont servi de modèles aux graveurs.

L. Lacroix.

1. Le type paraît malheureusement assez mal étudié ; on trouvera des indications sur l'Aphrodite « Anadyomène » dans Ch. Picard, *La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine* (1926), p. 304 (bibliographie, p. 309) ; M. Bernhart, *op. cit.*, p. 43 ss. ; O. Brendel, *Die Antike*, 6 (1930), p. 41 ss.

2. *BCH*, 70 (1946), p. 294.

LA CATHÉDRALE PORTUGAISE D'EVORA

La cathédrale d'Evora est un des monuments les plus remarquables du Portugal (fig. 1). On la considère en général comme une œuvre romane, de même que les autres principales cathédrales portugaises, Braga, Porto, Coïmbre, Lisbonne. Les voûtes en berceau qui en recouvrent la nef et le transept, où n'apparaît pas encore la croisée d'ogives, les calottes coniques en pierre qui en couronnent les tours, l'aspect massif de forteresse qui en caractérise l'extérieur, ce sont là autant de traits qui ont jusqu'ici le plus souvent empêché d'y voir une des premières et plus notables créations d'un art gothique, encore trop peu connu, qui a laissé au Portugal une foule d'œuvres aussi originales que nombreuses.

Et cependant, aussi bien que l'on s'accorde de plus en plus aujourd'hui à admettre que la voûte en croisée d'ogives ne saurait constituer à elle seule, en dépit de son importance, un caractère nécessaire et suffisant du style gothique, cette cathédrale d'Evora, comme vient de le montrer son plus récent historien, M. Mario Tavares Chicó[1], est en réalité, à côté de la vaste abbatiale cistercienne d'Alcobaça, une des œuvres maîtresses des origines de l'architecture gothique au Portugal. Il est vrai que les sources d'inspiration en ont été tout autres ; et tout autre aussi a été son influence autour d'elle jusqu'à la fin du Moyen âge et à l'époque du roi Emmanuel le Fortuné.

Il ne semble pas tout d'abord, quoi qu'on en ait dit, qu'elle ait été commencée sous sa forme actuelle avant la deuxième moitié du XIII^e^ siècle. C'est en effet ce qui résulte

1. *A Catedral de Évora na Idade Média*, Évora, Edições Nazareth, 1946.

d'une inscription très explicite gravée sur un tombeau aujourd'hui conservé au Musée Régional d'Evora, où il provient du chevet primitif de la basilique voisine, remplacée par le chevet actuel en 1718 ; ce tombeau est celui de l'évêque Durand, qui occupa le siège épiscopal d'Evora jusqu'à sa mort en 1283,

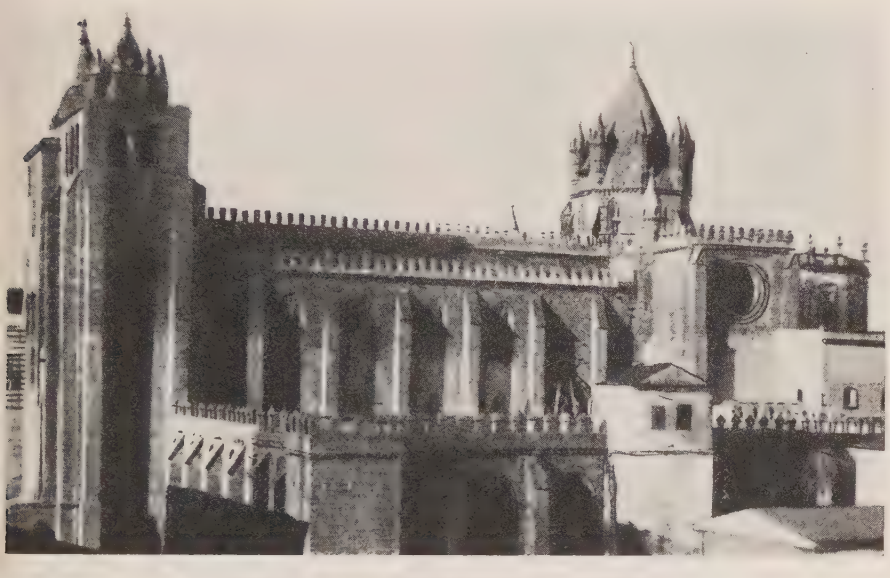


Fig. 1. — La cathédrale d'Evora (Portugal).

et à qui son épitaphe attribue expressément le mérite d'avoir commencé l'œuvre de la cathédrale actuelle ; et une inscription commémorative demeurée en place dans une des chapelles encore existantes confirme le fait en attestant que, lorsqu'il mourut le 2 avril de l'an de l'Ère 1321 [1283], ce même évêque Durand avait « édifié et richement doté la cathédrale ». Il paraît dans ces conditions difficile de considérer un monument d'une telle importance comme encore de style roman à la date tardive où l'on en commença l'édification. Et il en est en effet de même pour la cathédrale d'Evora que pour l'abbatiale d'Alcobaça, de construction relativement récente elle aussi, et qui est bien dans son ensemble un monu-

ment gothique malgré certains caractères encore archaïsants de son architecture.

Le chevet primitif de l'église, tel qu'il fut sans doute entrepris et en grande partie, sinon totalement édifié par l'évêque Durand, devait être déjà conçu comme celui de certaines grandes églises gothiques portugaises d'ordres religieux, par exemple celle des Dominicains d'Elvas, aussi dans l'Alemtejo, qui existe encore et avait dû être édifiée vers le même temps : il devait être voûté d'ogives et comporter en encadrement de l'abside principale quatre chapelles de profondeur décroissante, dont les deux extrêmes se terminaient vers l'est par un mur droit et les deux autres en absidiole à trois pans. Le transept et la nef principale sont sans doute par contre à Evora voûtés en berceau ; mais ce berceau est très nettement brisé, et les proportions du vaisseau dans ces deux parties de l'édifice accusent un élan des lignes en hauteur qui est très caractéristique de l'architecture gothique portugaise : la voûte y monte à plus de 19 mètres pour une largeur d'environ 8 mètres sur une longueur de 32 mètres au transept et de 41 mètres dans la nef. Ni le transept ni la nef ne sont directement éclairés par des fenêtres hautes, quoique aucun bas-côté ne flanque le transept, ce qui accentue encore l'élancement de ses proportions ; et quant à la nef, les tribunes qui en surmontent les collatéraux s'élèvent presque jusqu'au niveau de la voûte du vaisseau central. Enfin une tour-lanterne sur plan octogonal porte à la croisée la clef médiane de ses huit branches d'ogives à une hauteur de 27 m. 50.

Quoiqu'on ne l'ait fait jusqu'ici qu'imparfaitement, il nous paraît possible de reconnaître les principales sources d'inspiration qui se marquent dans l'architecture des diverses parties de l'édifice. Nous avons vu comment le chevet primitif devait être construit dans le style gothique assez particulier des principales églises des ordres religieux au Portugal depuis la deuxième moitié du XIII^e^ siècle. Dans la nef, les tribunes qui surmontent les bas-côtés rappellent au contraire à Evora les grands monuments romans du Nord du Portugal et de la Galice, comme les cathédrales de Coïmbre et de Compostelle ;

mais c'est la seule particularité de ce genre ; et même, au lieu des grandes baies en plein cintre par lesquelles les tribunes

Fig. 2. - Tour centrale de la cathédrale.

communiquent largement dans ces églises avec la nef centrale, les petites arcatures d'un simple triforium aux formes tout autres, s'ouvrent seules à Evora dans la partie supérieure des murs latéraux. D'autre part, c'est avant tout l'architecture du XII^e^ siècle des provinces françaises de l'Ouest qui nous

semble avoir inspiré plusieurs particularités de la cathédrale d'Evora. On sait d'ailleurs que des relations artistiques spécialement étroites ont existé au XII^e^ et au XIII^e^ siècle entre ces mêmes régions de France et les provinces espagnoles, limitrophes du Portugal, de Salamanque et de Zamora, dont on compare toujours les cathédrales avec celle d'Evora.

Bien plus encore que l'on n'y constate l'influence des grandes églises du type des routes du pèlerinage de Compostelle et des cathédrales du Nord du Portugal, la structure très particulière de la nef d'Evora, dénuée d'éclairage direct et contrebutée sur presque toute sa hauteur par un système de collatéraux constitué par l'ensemble des bas-côtés et des tribunes, peut être considérée déjà comme une véritable transposition du type roman aquitain à trois nefs égales dont la cathédrale à voûtes d'ogives de Poitiers représente, en France, un autre aboutissement gothique. Mais c'est surtout dans les parties hautes de la cathédrale d'Evora, notamment dans le dôme qui surmonte la grande coupole du transept, (fig. 2), dans les clochetons qui l'entourent, et dans le couronnement des tours de la façade, que nous paraissent se préciser des ressemblances avec les monuments de l'Ouest de la France beaucoup plus qu'avec les cathédrales espagnoles de Salamanque et de Zamora. Il est vrai que la plupart des monuments français dont l'analogie avec la cathédrale d'Evora devait être la plus frappante ont aujourd'hui disparu, en totalité ou peu s'en faut ; mais on peut les connaître encore par des documents anciens dont certains d'ailleurs inédits ; et c'est ce dont il n'a pas été dans l'ensemble tenu compte jusqu'ici.

On n'a guère noté encore qu'une ressemblance très générale des multiples cônes à imbrications des parties hautes de la cathédrale d'Evora avec certains clochers français comme ceux de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers ou de l'Abbaye aux Dames de Saintes, en même temps qu'avec la grande tour centrale de la « Cathédrale Vieille » de Salamanque où des clochetons d'angle cantonnent en outre le corps principal de la tour. Une ressemblance beaucoup plus nette se marquait

déjà, nous semble-t-il, entre le couronnement extérieur du dôme principal du transept d'Evora et celui de la tour centrale aujourd'hui en grande partie détruite de l'ancienne abbatiale

Fig. 3. — Poitiers : l'église de Montierneuf en 1699.

de Montierneuf à Poitiers, ainsi que l'on en peut juger par un dessin aquarellé de 1699 conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale. Il ne subsiste plus maintenant de cette tour qu'une petite partie du tambour circulaire qui en surmontait la souche carrée avec deux sur quatre des petits clochetons qui en cantonnaient les angles. Un dôme assez aigu à imbrications de pierre donnait en outre jadis à l'en-

semble une silhouette très caractéristique, assez analogue à celle des dômes d'Evora (fig. 3).

Mais surtout le dôme principal d'Evora, celui qui y surmonte la grande coupole de transept de la cathédrale, nous paraît avoir été une imitation, d'ailleurs très libre, mais cependant assez exacte, d'une sorte de monuments qui était particulièrement fréquente au XII^e^ siècle dans les provinces françaises de l'Ouest ; et c'est ce dôme si remarquable qui a inspiré ensuite les autres clochetons et le couronnement des tours de façade de la même cathédrale. Ce ne sont pas, à vrai dire, de véritables tours ou des clochers d'églises qui auraient fourni ainsi le principal modèle du dôme d'Evora, mais un genre très particulier d'édifices qui était alors usité dans un assez grand nombre d'anciennes abbayes françaises pour servir de cuisines monumentales, analogues, au Portugal même, à celles du château royal de Sintra. Le seul monument de cette sorte qui subsiste encore en France, et dont la destination demeura d'ailleurs longtemps controversée, est l'ancienne cuisine du monastère de Fontevrault près de Saumur, la puissante abbaye chef d'ordre de femmes qui servit de nécropole à la dynastie souveraine des Plantagenets. Mais il y en a eu jadis beaucoup d'autres, en particulier dans la région de la Loire moyenne et jusqu'en Beauce : au XVII^e^ siècle encore, on en voyait ainsi à Saint-Aubin d'Angers, à Saint-Florent de Saumur, à Bourgueil, à Marmoutiers, à Pontlevoy, à Vendôme, à Saint-Laumer de Blois, à Tiron, à Saint-Père de Chartres, par exemple, où les gravures exécutées par les Bénédictins de Saint-Maur pour le *Monasticon Gallicanum* et plusieurs plans encore inédits, provenant aux Archives Nationales de Saint-Germain-des-Prés, nous les font connaître avec une assez grande précision (fig. 4). Ce qui caractérisait essentiellement à l'extérieur ce genre d'édifices, c'est qu'un corps principal sur plan circulaire ou polygonal y était surmonté d'une toiture en pierre de forme conique ou pyramidale à plusieurs pans dont le sommet était entouré à mi-hauteur d'une ou de plusieurs couronnes de cheminées secondaires de même forme que l'ensemble de la construction. Or tel est

très exactement conçu le dôme central d'Evora, où l'on n'a d'ailleurs reproduit que l'aspect extérieur de ces cuisines de monastères, et où chacun des huit petits tourillons qui ceinturent le cône principal constituent en outre eux-mêmes

Fig. 4.
Chartres : ancienne cuisine de l'abbé de Saint-Père (dessin du XVII[e] siècle).

autant de réductions de l'ensemble. Et de là ont dû dériver ensuite les autres clochetons analogues des parties hautes du transept, ainsi que du couronnement des deux tours de la façade occidentale. Il est évident que c'est seulement la forme extérieure comme telle des cheminées monumentales françaises qui a paru à l'architecte d'Evora digne d'être reproduite pour sa valeur proprement esthétique.

Puis c'est dans un grand nombre d'autres monuments de

la ville et de la région que ce thème très particulier a fait école sous des formes diverses. Les architectes de l'Alemtejo ont combiné ainsi, dans des œuvres de destinations très différentes, deux des éléments caractéristiques des parties hautes de la cathédrale d'Evora, la toiture conique avec ou sans imbrications, et un crénelage dont les éléments s'amincissent en biseau vers le haut ; et sur ce thème ils ont créé toutes sortes de variantes. Dans toute une série d'églises, par exemple à Saint-Blaise d'Evora, à Saint-André et à Sainte-Marie de Beja, à Saint-Sébastien d'Alvito, ils ont surmonté les contreforts extérieurs arrondis de cônes ou de pyramides plus ou moins aigus et entourés ou non de créneaux biseautés. A l'église principale de Viana do Alemtejo, ils ont chargé de cônes effilés de cette sorte les culées des arcs-boutants le long des bas-côtés et les corniches hautes le long de la grande nef. A Saint-François d'Evora, ils ont tordu des lobes en hélice autour de cônes jalonnant les quatre angles de la nef unique, tandis qu'une série d'autres cônes en suit toute la crête. A l'ancien Hôtel de Ville, aujourd'hui presque entièrement détruit, d'Evora, quatre cônes très effilés marquaient les angles du corps principal de l'édifice. Dans plusieurs palais d'Evora encore, comme la Casa Cordovil ou la Casa Soure, un petit pavillon carré et crénelé porte un cône de pierre qui rappelle en plus simple et avec des dimensions réduites le grand dôme central de la cathédrale.

On considère en général toutes ces œuvres comme attestant la survivance de l'influence musulmane au Portugal, et l'on y voit les créations d'un véritable art luso-mauresque qui aurait été particulièrement fécond à Evora et dans l'Alemtejo. Sans nul doute, et surtout à l'époque manuéline, la connaissance de l'architecture musulmane explique au Portugal quelques caractères particuliers d'un certain nombre de monuments de ce pays, et telle a dû être notamment une des sources principales de l'art manuélin dans l'Alemtejo. Dans le cas cependant des édifices que nous venons de mentionner à Evora et autour de cette ville, il ne nous semble pas que l'on doive voir aucune influence musulmane directe. Ces

œuvres attestent bien plutôt une libre imitation des parties hautes qui donnent à la cathédrale d'Evora une originalité singulière et dont la silhouette pittoresque était bien faite pour susciter l'admiration ; et le grand dôme central qui couronne le transept de cette cathédrale nous paraît représenter déjà lui-même le résultat d'une invention portugaise, très librement inspirée par l'architecture du XII^e^ siècle dans les provinces de l'Ouest de la France.

Élie LAMBERT.

UNE NOUVELLE STATUETTE DE BRONZE POLYCLÉTÉENNE DÉCOUVERTE EN GAULE

Au printemps de 1946, à La Neuville-en-Hez (arr. de Compiègne, Oise), M. Javouhay, en labourant son jardin, recueillait une petite statuette d'Hermès, en fonte pleine, assez usée, recouverte d'une belle patine vert-olive, haute de 0 m. 125. Elle est entrée peu après dans les collections du Musée des Antiquités Nationales.

Fig. 1. — Hermès de La Neuville-en-Hez (Musée des Antiquités Nationales).

Le dieu (fig. 1-2) est représenté nu, debout, le poids du corps reposant sur la jambe gauche, la jambe droite fléchie au genou, le pied en retrait reposant sur la pointe. Le bras droit est plié, l'avant-bras tendu en avant à la hauteur de la ceinture, la main, brisée au poignet, a disparu. Le bras gauche, sectionné à l'aisselle, manque. De ce même côté, sur l'épaule, une grosse fibule circulaire maintient l'amorce d'une chlamyde, dont les plis retombaient le long du corps. La tête, penchée, est tournée vers l'épaule droite, légèrement abaissée. Le visage imberbe, ovale et lourd, solidement construit, offre des joues pleines, une bouche aux lèvres épaisses, un menton puissant. Les orbites, maintenant vides, avaient été incrustées d'argent. Malgré l'usure

du métal, on distingue encore la disposition en calotte de la chevelure, dont les mèches, quelque peu en désordre, dessinent un accroche-cœur près de l'oreille gauche et une étoile au sommet de la partie postérieure du crâne. Sur le torse, la répartition des masses musculaires — pectoraux, abdomen, hanches — non exempte de sécheresse, ne manque cependant pas de vigueur. La ligne blanche, arrêtée au nombril, qui n'est pas figuré, barre la poitrine d'un trait vertical et, de part et d'autre, sur le ventre, deux larges sillons précisent les séparations aponévrotiques entre les muscles de l'abdomen. Dans le dos, où les omoplates prononcent une faible saillie, une entaille assez profonde suit le vallonnement de l'épine dorsale. Les poils du pubis sont marqués.

Bien que recueilli en Gaule, l'Hermès de La Neuville-en-Hez n'est pas une fonte gallo-romaine. Il se rattache à un ensemble de figurations d'inspiration polyclétéenne, exécutées en Italie, sous l'Empire, série dans laquelle le dieu est figuré, tantôt avec la chlamyde attachée à l'épaule, tantôt complètement nu :

avec la chlamyde : Mercure trouvé en Gaule (British Museum)[1] ; — Mercure trouvé à Limoges (Haute-Vienne)[2] ; — Mercure provenant du Cabinet de l'Intendant Foucault (ces deux derniers au Cabinet des Médailles)[3] ;

sans la chlamyde : Mercure trouvé

Fig. 2.
Hermès,
vu de dos.

1. A. Furtwängler, *Meisterwerke der griech. Plastik*, p. 426-427.

2. E. Babelon et J. Adrien Blanchet, *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, p. 141-142, n° 315.

3. *Ibid.*, p. 142-143, n° 316.

aux Fins d'Annecy (Haute-Savoie) (coll. Duthuit, Petit-Palais)[1] ; — Mercure trouvé près de Dijon (Côte-d'Or) (Cabinet des Médailles)[2] ; — Mercure (Louvre)[3].

Cette liste, brève, n'a nullement la prétention d'être exhaustive, même pour la Gaule[4]. On n'a cherché ici qu'à grouper les reproductions qui semblent les plus caractéristiques d'un type plastique, ayant exercé une très grande influence sur les fabricants de statuettes de bronze gallo-romains. Toutes ces images reproduisent un Hermès nu, debout, tenant le caducée dans la main gauche, présentant ou tendant la bourse dans l'autre main, portée en avant ou retombante. La chlamyde, aussi bien que les sandales ailées et le pétase, sont des additions apportées par les bronziers romains. Il en est de même pour le torque, entourant le cou de la figurine du British Museum.

Si aucun de ces petits bronzes ne peut être considéré comme la copie exacte d'un modèle polyclétéen, tous offrent cependant un air de parenté indéniable, reflet des créations du grand sculpteur du v^e^ siècle. Il se traduit dans la pose, dans tel ou tel détail de la musculature — les creux entourant l'abdomen — ou de la coiffure, l'accroche-cœur[5] et l'étoile occipitale[6]. Les variantes sont nombreuses, lorsqu'on analyse ces œuvres : sur le bronze de La Neuville-en-Hez, la pose est inverse, la jambe portante n'est plus la jambe droite, mais la gauche[7], la tête restant, toutefois, inclinée vers l'épaule

1. A. Héron de Villefosse, *Le Mercure d'Annecy*, dans *Gaz. archéol.*, II, 1876, p. 55-58, pl. 18 ; Ch. Picard, *Manuel d'archéol. grecque. La sculpture*, I, 1, p. 286-287.

2. A. de Ridder, *Les bronzes antiques du Louvre*. I, *Les figurines*, p. 128, n° 1048, pl. 61 ; W. Frœhner, *Coll. Gréau. Bronzes antiques*, p. 193, n° 933.

3. A. de Ridder, *l. l.*, p. 78, n° 529, pl. 39.

4. Voir en particulier : de Ridder, *l. l.*, p. 78-90 ; Salomon Reinach, *Rép. sculpt.*, *passim*.

5. Ch. Picard, *l. l.*, p. 269.

6. Carlo Anti, *Monumenti antichi*, 26, 1920, p. 705-706.

7. Une même attitude reparaît sur une statuette en bronze du Louvre (A. de Ridder, *l. l.*, p. 79, n° 536) et sur une statue de l'Altes Museum de Berlin, n° 199 (Carl Blümel, *Der Diskoträger Polyklets. 90. Winckelmannsprogramm*

droite, mouvement en opposition avec le modèle polyclétéen[1], et qui rompt le rythme de la symétrie frontale. On est ainsi amené à reconnaître, dans ces statuettes, bien plutôt que de véritables imitations, les créations de bronziers ayant cherché leur inspiration à travers les modèles offerts par la sculpture classique.

On peut alors se demander si cet ensemble de figurines ne conserverait pas le souvenir de cet Hermès de Polyclète, « recueilli un jour à Lysimacheia », dont la statuette des Fins d'Annecy « aurait des chances d'être une copie plus exacte »[2], et à laquelle s'apparente le petit bronze nouvellement entré au Musée des Antiquités Nationales. Notre figurine n'est pas très éloignée d'une statuette du Louvre[3], conservant, peut-être, le souvenir assez direct d'une œuvre de la jeunesse de Polyclète, un Discophore, qui aurait été exécutée entre 460 et 450[4]. Mais, entre ces images, il y a toutes les différences qui séparent un original d'imitations, si précieuses soient-elles pour nous aujourd'hui. Le bronze du Louvre conserve une souplesse, totalement absente de l'exemplaire du Musée des Antiquités Nationales, où la ligne blanche et les pectoraux forment comme une croix rigide sur la poitrine, au lieu de ce tracé infléchi, qui accompagne le hanchement du torse. Le genou, si bien marqué sur la statuette du Louvre, est là à peine indiqué[5].

La découverte de La Neuville-en-Hez apporte ainsi un document nouveau à l'établissement du répertoire des sources d'inspiration de nos bronziers gallo-romains. J'ai déjà eu

---

d. arch. Gesellsch. z. Berlin, p. 15, fig. 8), mais le système frontal est conservé, la tête étant tournée vers l'épaule gauche, du côté de la jambe portante.

1. La tête est ainsi tournée pour une raison d'équilibre, afin de faire contrepoids au côté laissé en suspension. Ch. Picard, *l. l.*, p. 282.

2. *Ibid.*, p. 286-287.

3. A. de Ridder, *l. l.*, p. 34, n° 183, pl. 19 ; A. Furtwängler, *l. l.*, p. 426.

4. Ch. Picard, *l. l.*, p. 266-267 ; Carl Blümel, *l. l.*, p. 78, fig. 9 et p. 27 (bibliogr.).

5. Sur la conformation du genou dans ces œuvres, voir : Ch. Picard, *l. l.*, p. 275.

l'occasion, au sujet de l'Apollon d'Allerey (Saône-et-Loire)[1], d'étudier les transformations apportées par ces artisans à un type de la grande statuaire classique, dérivé de réalisations plastiques, postérieures à l'Apollon du Belvédère (entre 350 et 340) et à l'Apollon Lycien, plutôt même à l'Apollino qui est dérivé ; sujet qui, au cours de la première moitié du IIe siècle après J.-C., connut une certaine vogue, principalement en pays éduen, où trois autres figurines d'Apollon avaient été antérieurement découvertes à Chavériat (Jura), à La Comelle-en-Beuvray et à Volesvres (Saône-et-Loire). Cet Apollon de Volesvres[2] (fig. 3-4) est à retenir, parmi bien d'autres productions de ce genre, en tant qu'il offre un exemple des plus caractéristiques de l'interprétation d'un modèle polyclétéen par un bronzier gallo-romain. Rapproché du corps du Discophore du Louvre, celui de l'Apollon de Volesvres semble une caricature. La pose est la même, mais combien lourde et sans rythme, avec cette musculature traduite en gros plans, ce bras gauche, dont les articulations se cassent à angles droits et que termine une main énorme, véritable « battoir ». La tête, empruntée, elle, à

Fig. 3. — Apollon de Volesvres.

1. *L'Apollon d'Alleray*, dans *Revue des Beaux-Arts de France*, fasc. VIII, déc. 1943-janv. 1944, p. 78-80.

2. R. Gadant, *Mém. soc. éduenne*, nlle sér., t. 42, 1914, p. 255-257 et pl. I.

un autre prototype, n'est pas plus satisfaisante : elle repose sur un cou trapu et court, et le visage aux rondeurs soufflées, à l'expression morne, la chevelure, trop soigneusement tirée et ramassée, à l'instar d'une perruque, ont entièrement perdu cette grâce alanguie qui fait le charme du bronze contemporain d'Allerey, sorti, lui aussi, ne l'oublions pas, d'un atelier de fondeur gallo-romain.

Fig. 4. — Apollon de Volesvres.

Ces modèles polyclétéens sont, comme le faisait déjà remarquer Salomon Reinach[1], à la source de la plupart des figurines de bronze gallo-romaines représentant Mercure. Dans les collections du Louvre[2] et du Musée des Antiquités Nationales[3], pour ne citer que celles-ci, on pourrait suivre les avatars des transpositions de ce Discophore, tombé entre les mains de nos artisans de Gaule. Si l'on retrouve encore, malgré la raideur de la pose, la sécheresse, voire la rudesse du modelé, un reflet du modèle grec sur le Mercure de Grozon (Jura)[4], de Chalon-sur-Saône[5], d'Autun[6] et, plus particulièrement sur un Mercure du Louvre, trouvé en Gaule[7], il apparaît difficile d'établir une filiation entre le

1. *Bronzes figurés de la Gaule romaine*, p. 77.
2. A. de Ridder, *l. l.*, p. 128-129.
3. Salomon Reinach, *Rép. sculpt.*, *pass.*
4. Du même, *Bronzes figurés*, p. 73, n° 57.
5. *Ibid.*, p. 75, n° 60.
6. *Ibid.*, p. 75, n° 61.
7. A. de Ridder, *l. l.*, p. 128, n° 1050, pl. 61.

Discophore et les Mercures d'Heiligenbrünn (Moselle)[1] et d'Heddernheim (Rhénanie) (fig. 5)[2]. Et cependant ces personnages à la figure hébétée, au corps maigrichon ou boursouflé, aux mains et aux pieds démesurés, une chlamyde bouffant grotesquement sur l'épaule, sont les très lointains descendants de l'Hermès de La Neuville-en-Hez. Il ne faut pas chercher bien loin pour retrouver sur ces bonshommes les traces de l'influence exercée par les conceptions des vieux imagiers celtiques : opposition voulue entre la largeur de la partie supérieure de la face et l'amenuisement de la base du visage, stylisation grossière de la musculature.

Fig. 5.
Mercure d'Heddernheim (Nassau).

Nous sommes très loin « de la grâce de ces éphèbes bien élevés que vante Aristophane »[3], et cependant une découverte, comme celle de La Neuville-en-Hez, apporte une preuve nouvelle que, dans cette barbarie, se manifeste néanmoins la marque du grand sculpteur argien, dont le génie avait su créer des types statiques, aptes à être transformés en Apollons, en Hermès debout, voire en « verseurs d'huile »[4]. On ajouterait en lourds Mercures gallo-romains.

Raymond Lantier.

1. Salomon Reinach, *Bronzes figurés*, p. 74, n° 59.
2. *Ibid.*, p. 67-69, n° 50.
3. Ch. Picard, *l. l.*, p. 273.
4. *Ibid.*, p. 270.

ART ET MYSTIQUE EN GRÈCE

Un des services que M. Ch. Picard a rendus à la science archéologique est d'avoir mis l'accent sur le sens spirituel et même mystique de mainte œuvre de la sculpture grecque[1]. On avait trop tendance à laïciser l'art grec, à le *profaner*, sous prétexte qu'il manifestait une précoce indépendance esthétique qui séduisait notre conception moderne, abâtardie, de l'art. On oubliait qu'il a toujours été religieux dans le sens le plus large et le plus vrai du mot : même en desserrant les liens d'un étroit ritualisme, même en refoulant la tyrannie de la magie originelle, sans doute même grâce à cet effort de libération, il inaugurait la vraie mission de l'artiste, qui est d'éveiller et d'approfondir dans le public, grâce aux images, aux rythmes et aux mélodies visuelles et auditives, le sens de la vie de l'âme, de la vie universelle, de la vie éternelle. Par une « psychagogie » enchanteresse, il conduisait le profane du monde extérieur au monde intérieur, il le rendait sensible à certaines réalités auxquelles il n'était pas encore capable de participer.

M. Ch. Picard a clairement montré[2] comment les circonstances historiques ont rendu possible chez le Grec ce détachement à l'égard de formes et de forces religieuses qui lui étaient dès le début extérieures, voire étrangères. Mais ce détache-

1. En général : *Manuel d'arch. gr. Sculpture*, I, p. 286, 334, 360. Pour les Néréides de Xanthos : *RHR*, CIII, 198, p. 5-28 et *Manuel*, II, 2, p. 852 sqq. Pour les scènes d'enlèvement : *Genava*, XIII, 1933 et *Manuel*, I, p. 367. Pour les métopes de Sélinonte : *Rev. arch.*, 1936, II, p. 12 sqq. Sur le relief d'Éleusis, voir les belles pages du *Manuel*, II, I, p. 320-7 ; sur les stèles funéraires : *Man.*, II, 2, p. 846-8 ; sur les frontons de Tégée : *REG*, 1933, 381 sqq. ; 1934, 385 sqq. ; 1935, 475 sqq. Sur l'Hermès de Praxitèle : *REG*, 1935, p. 601-2, etc.

2. *Les origines du polyth. hellén.*, II, p. 69 sqq., 120 sqq. ; *Manuel*, I, p. 29, 324.

ment n'a pas abouti seulement à une libération intellectuelle, rationaliste. Il a rendu possible aussi une spiritualisation plus pure, une mystique nouvelle, c'est-à-dire une nouvelle poussée révolutionnaire et créatrice de l'esprit. Suprême éducateur de la masse, et non esclave d'une vieille magie, tel apparaît l'artiste grec dès l'origine, tel il a conscience de l'être, dès que la philosophie lui permet un retour sur soi-même[1]. L'artiste grec est bien, comme on l'a dit, un prophète[2] ; cela est tellement vrai qu'il est resté, après 2.500 ans, notre initiateur et notre maître en vraie beauté.

Il vaut la peine d'indiquer dans quelles directions on peut pousser cette étude des liens de l'art grec avec la plus haute et la plus libre spiritualité, celle qui donne aux formes non seulement un contenu passager, mais un sens éternel.

Bien entendu, les Grecs eux-mêmes avaient le sentiment, comme tous les plus vieux peuples, du caractère sacré et mystérieux de l'art. Ils en rapportaient l'origine à des divinités, à des Titans, à des groupes de Daimôns : Athéna et Héphaistos, Hermès, Apollon, Prométhée « inventent » les arts ; Dactyles, Kourètes, Telchines, Kabires, patronnent les confréries initiatiques des corps de métiers, comme celles qui se sont perpétuées jusqu'à nous avec leurs secrets et leurs rites, vidés d'ailleurs de leur contenu mystique.

Aux hautes époques, les grands sanctuaires égéens et achéens concentrent en eux toutes les forces d'inspiration et de rayonnement. L'art noble par excellence, la poésie-musique-danse, est inséparable d'une aristocratie sacerdotale méditerranéenne, détentrice de grands secrets de théologie et de théurgie[3]. Mais la fondation et la construction des villes, aussi,

---

1. Euripide et Eschyle, dans les *Grenouilles* d'Arist., v. 1009-10 ; Βελτίους ποιοῦμεν τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν ; et v. 1030 sqq. Sur l'influence d'Anaxagore sur Phidias, plus diffuse que précise, cf. *Manuel*, II, I, p. 423. Voir les jugements de l'Antiquité sur Phidias : M. Collignon, *Hist. de la sculpt. grecque*, I, p. 531-3 et 554 : Platon reconnaissant en lui le vrai créateur : *Hipp. maj.*, 290 *a* ; Quintilien affirmant que grâce à lui *la beauté avait ajouté à la religion* (*Inst. or.*, XXI, 10, 9). Pour la musique éducatrice, cf., bien entendu, Platon, *Lois*, *passim*.

2. Th. Zielinski, *La relig. de la Grèce ant.*, p. 53-5.

3. Ch. Autran, *Homère et les orig. sacerdotales de l'épopée*, 1938-1944.

relèvent directement des sanctuaires et de la mystique qui en nourrit les plus hautes activités, tout en les dépassant : le sanctuaire, le palais, la ville sont des projections du ciel sur la terre[1]. L'orientation, l'urbanisme circulaire ou rectangulaire ne sont pas alors, on le sait, commandés par des raisons logiques ou pratiques[2]. Est-ce une aberration de primitifs ? On ne se risquerait plus à l'affirmer aujourd'hui. Il y a là plutôt un *sens spirituel*, aujourd'hui temporairement obnubilé par une excessive extériorisation de l'être humain, mais qui est à la base même de toute poésie, de tout art, comme de toute sagesse et de toute sainteté. On est bien revenu aujourd'hui des interprétations péjoratives de nos sociologues sur la « mentalité primitive »[3], et Lévy-Bruhl lui-même reconnaît, dans son testament intellectuel, s'être trompé[4]. L'idéal moderne de la connaissance objective apparaît à beaucoup déjà non plus comme le terme de l'évolution, le *nec plus ultra* du cerveau humain, mais au contraire comme une simple étape d'adolescent, destinée à être promptement dépassée, sur le chemin de la connaissance intégrale, qui fait participer l'homme au monde non seulement par l'intellect, mais par toutes les facultés de son être[5]. Dans les civilisations antiques, comme dans la nôtre, il y a place, à côté du « foisonnement de l'irrationnel »[6] — superstitions, ritualisme et matérialisme, —

---

1. Jusqu'à Hippodamos de Milet : P.-M. Schuhl, *Essai sur la form. de la pensée grecque*, p. 268-270.

2. P. Lavedan, *Hist. de l'architect. urbaine*, p. 73 sqq.

3. E. Cailliet, *Mysticisme et mentalité mystique* (1938) ; Van Leeuw, *L'homme primitif et la religion* (trad. fr. de 1940). Cf. aussi J. Delvolvé, *Rev. mét. et de mor.*, 1935 : *Le rôle esthétique de la récurrence.*

4. *Carnets* publiés dans *Rev. Philos.*, 1947, p. 258 sqq. Le renseignement m'a été très obligeamment fourni par M. Lucien Febvre.

5. Voir déjà J. Delvolvé, *Rev. de métaph. et de mor.*, 1931, *Les paliers de la connaissance ;* Van Leeuw, *l. l. ;* la tendance est marquée surtout à l'étranger : M. Dufrenne et P. Ricœur, *Karl Jaspers* (1947, coll. *Esprit*). Cf. ce jugement d'un savant, Sir Arthur Eddington, *Nouveaux sentiers de la science* (tr. fr., 1936) cité par Lecomte du Noüy, *L'homme devant la science* (1939), p. 132, note : « Je ne suis pas sûr que le mathématicien comprenne mieux notre monde que le poète ou le mystique. »

6. H. Bergson, *Les deux sources*, p. 143-4.

pour un courant de spiritualité supérieure et authentique, qui en est l'âme.

Les grands esprits d'alors, artistes, héros, « initiés », inspirés[1], et même prêtres et prêtresses à l'occasion[2], ont traduit à leur manière, en mythes, les éternelles correspondances entre l'homme et l'univers, entre le monde physique et le monde invisible, entre la matière et l'esprit. S'ils n'ont pu analyser explicitement leur symbolisme qu'avec les progrès de la pensée discursive, qui s'en étonnerait ? Cela ne signifie pas qu'ils ne sentaient pas ces correspondances et que leur inspiration n'était pas déjà — ce qu'elle est toujours — une intuition, une révélation directe des liens qui unissent les différents plans de l'être.

Il y aurait beaucoup à dire déjà sur le palais crétois. Le rez-de-chaussée est consacré à peu près uniquement à des celliers, magasins, trésors, sanctuaires-cryptes, bassins à lustrations, sans ouverture extérieure : dans les ténèbres de Cnossos, de Tylissos, de Mallia, en contact direct avec la Terre-Mère, veillent les forces vitales stabilisatrices, matérielles et magiques, sur lesquelles l'homme peut construire sa vie en toute sécurité, élever ses étages aériens, ouvrir à la lumière céleste les baies, loggias, terrasses de ses chambres et salons profanes et sacrés. Sous les nécessités de la défense, du ravitaillement — ou de l'inhumation, quand il s'agit de tombeaux-temples où l'on retrouve les deux étages, l'un chthonien, l'autre divin[3], — on discerne toute une mystique

1. Sur ces σοφοὶ περὶ τὰ θεῖα τὴν ἐνθουσιαστικὴν καὶ τελεστικὴν σοφίαν (Plut., *Vie de Solon*, 12), cf. Rohde, *Psyché* (trad. fr., 1928), p. 315 suiv. ; Gernet et Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, p. 138-143, et l'introd. d'H. Berr, sur le rôle prépondérant des grandes individualités dans le progrès humain, p. xxviii ; P.-M. Schuhl, *Essai*, p. 242-5. Il faudrait joindre à ces curieux yoguis helléniques, θεόλογοι καὶ μαντεῖς, les poètes « demi-dieux » éducateurs de l'humanité, dont parle si souvent Platon : Orphée, Musée, Eumolpos, Linos, etc. Cf. Arist., *Gren.*, 1030 sqq.

2. C'est ce que laisse entrevoir Platon, dans *Ménon* 81 *a-b* et dans le choix qu'il a fait de ce personnage énigmatique, mais significatif, de Diotime, dans le *Banquet*.

3. Pendlebury, *A handb. to the Pal. of Minos* (1932), p. 59 et pl. X. On retrouverait un souvenir de ce double caractère dans les tombeaux à podium de Lycie et de Carie : cf. Picard, *Manuel*, II, 2, p. 849.

architecturale, qui atteste l'union étroite de l'humain et du divin, des morts et des vivants, du terrestre et du céleste, de la subconscience et de la conscience claire.

Le temple grec, bien entendu, est la plus belle illustration de ce symbolisme. Quand Salluste le philosophe affirme que « le temple imite le ciel, l'autel la terre »[1], il ne fait qu'expliciter une éternelle vérité, aussi vraie pour le temple de Ramsès, se comparant lui-même « au ciel en toutes ses parties »[2], que pour le « templum » latin découpé dans le ciel par la baguette magique de l'augure[3], et pour l'église chrétienne qui transcrit sur terre la croix du grand sacrifice divin[4]. L'étude du temple grec a fait, de ce point de vue, beaucoup de progrès, et le jour viendra où l'on reconnaîtra en lui, de la base jusqu'au faîte, la liaison symbolique entre la terre et le ciel, c'est-à-dire toute une « religion »[5].

Le plan rectiligne est en rapport avec les quatre points cardinaux, les quatre directions cosmiques[6], l'une plus noble que les autres, celle de l'épiphanie solaire quotidienne, l'orient, réservé à l'entrée. Ses proportions recherchent certaines harmonies naturelles que formule le « nombre d'or »[7]. Le plan circulaire est inspiré par la figure parfaite de la géométrie et de l'astronomie, symbole éternel du divin et de son expansion, et aussi forme de la terre : on sait le sens tellurique et mystique de la tholos[8]. La krépis est à trois degrés comme la base trinitaire de toute création. La colonne nous fait monter de la

---

1. Περὶ Θεῶν, XV ; cf. R. Demangel, *BCH*, LXI, 1937, p. 438.

2. Cf. A. Moret, *Le Nil*, p. 487-492 et Luc-Benoist, *L'art du monde* (1941), p. 47-8.

3. *Dict. ant.*, *s. v. Templum*, p. 108-9.

4. E. Mâle, *L'art relig. du XIII^e s. en France* (7^e éd., 1931), p. 5 sqq.

5. E. W. Andrae, *Symbol in der Baukunst*, dans *Forsch. u. Forschr.*, 1933, p. 373-4, qui pense que quand l'architecture crée des symboles, elle est vivante. Cf. Luc-Benoist, *l. l.*, p. 39. Sur le symbolisme de l'art en général voir E. Faure, *Hist. de l'art*, V, *L'esprit des formes ;* et Delanglade, etc., *Signe et symbole* (Coll. *Être et Penser*, 1945-46).

6. R. Guénon, *Le symbolisme de la croix* (1931), p. 32.

7. Matila Ghyka, *Le nombre d'or* (1931) ; cf. Hautecœur, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1937, II, p. 263 sqq.

8. F. Robert, *Thymélè* (1940).

terre au ciel, ascension facilitée à l'œil par la cannelure ; elle unit la krépis, qui épouse encore étroitement la terre, au fronton déjà tout divin, qu'elle détache dans le ciel. Elle exprime, comme le pilier crétois, non seulement une force matérielle, mais la magie stabilisatrice de la Terre-Mère, qui retrouve parfois sa forme féminine (Caryatide)[1]. Mais elle est aussi, comme l'arbre dont elle s'inspire[2], comme la branche verticale de la croix[3], comme l'élan de la flèche chrétienne ou du minaret musulman, le symbole de l'ascension de l'être en lui-même. La forte ligne de l'architrave, dont les trois registres, dans l'ionique, sont comme l'écho, une octave au-dessus, des trois gradins de la base[4], ramasse toutes les multiplicités verticales en une unité horizontale, et prépare ainsi la voie au fronton. La frise est la ceinture magique qui donne son sens et sa force spirituelle à l'édifice : elle porte en elle toute l'épopée symbolique du destin de l'homme, reflet de la lutte cosmique des forces de ténèbres et des forces de lumière et de raison ; elle fixe en images définitives les mythes exaltants, les légendes significatives qui traduisent les relations des hommes avec les dieux et les demi-dieux ; ou bien, elle éternise le geste puissant de la ronde rituelle, de la lustration, de la procession et de l'assemblée des dieux, par où l'homme, encore une fois, se relie à l'invisible[5].

Que dire du triglyphe, cette fenêtre originelle, où l'on a reconnu le signe très antique du soutien ou de la porte du ciel[6], bien placé sous le triangle du fronton ? Car celui-ci n'est que l'image du ciel qui vient répondre à l'effort d'élévation des hommes. De l'ombre bleue du fond jaillissent les

1. Ch. Picard, *Manuel*, I, p. 394 sqq. Sur les bômospeirai, *ibid.*, p. 394, n. 1.

2. Colonne ionique : Pkzyluski, *Rev. arch.*, 1936, I, p. 3 sqq. ; sur la colonne torse, cf. *Rev. arch.*, 1939, II, p. 78-79. Sur le chapiteau corinthien et sa corbeille mystique, Ch. Picard, *REA*, 1927, p. 273 sqq.

3. R. Guénon, *ibid.*, p. 173.

4. Ch. Picard, *L'Acropole, L'enceinte*, p. 22.

5. R. Demangel, *La frise ionique*, p. 365 sqq. ; Ch. Picard, *Journ. Sav.*, 1934, p. 107 sqq. ; *Manuel*, I, p. 321 sqq. et 370 sqq. ; *Mél. Dussaud*, 1939, I, p. 321 sqq. ; *Mon. Piot*, XXXVIII, 1941, p. 55 sqq.

6. R. Demangel, *Éph. Arch.*, 1937, p. 144-158 ; *BCH*, LXI, 1937, p. 422 sqq. ; et surtout LXII, 1938, p. 191 sqq.

épiphanies miraculeuses qui apaisent, équilibrent, dominent, triomphent « en gloire », sous la pointe du triangle[1]. Ce triangle lui-même, pure création grecque, que n'imposaient nullement les nécessités matérielles, posé comme il est sur le carré ou le rectangle de la façade, prend un sens étonnant : il est la grâce divine qui vient couronner la rigide quadrature du destin terrestre. Il ramasse l'horizontalité en une verticale, ramène le multiple à l'un, fait converger le terrestre vers le divin. Ses acrotères, symboliques Nikès, ou enlèvements-apothéoses, magnifient de façon immédiatement sensible l'ascension spirituelle[2]. Jusqu'aux traditionnelles gargouilles en mufles de lions, qui, importées d'Égypte, rappellent le signe zodiacal des pluies providentielles d'été[3], jusqu'aux étoiles d'or des caissons, voûte céleste, tout prend un sens : la forme n'est que le vêtement de l'idée, la beauté la splendeur du vrai.

La sculpture est aussi en Grèce une école spirituelle. Quand Varron voit dans les statues des dieux des *signa* ayant pour destination « d'élever ceux qui pénétreront les mystères cachés sous ces emblèmes à la contemplation intellectuelle de l'âme du monde »[4], il n'est pas le jouet de spéculations abstraites et tardives : il ne fait que reprendre une éternelle idée, ou au moins un très vieux sentiment, qui n'était peut-être pas étranger à Dédale lui-même[5], que Phidias dut déjà formuler philosophiquement, et qu'un chrétien encore aujourd'hui ne saurait contester, même s'il les transpose.

Dans l'évolution si rapide, si concentrée de la sculpture grecque, on distinguerait trois grandes étapes, qui sont celles mêmes de la vie humaine, et de toute l'histoire humaine aussi.

---

1. Ch. Picard, *Manuel*, I, p. 337 sqq. ; E. Lapalus, *BCH*, LXX, 1946, p. 299 sqq.

2. Ch. Picard, *Manuel*, I, p. 328 et 367-9.

3. Plut., *Propos de table*, IV, 5 ; *Isis et Osiris*, 38 (trad. M. Meunier, p. 127).

4. Cité par Luc-Benoist, *L'art du monde*, p. 138.

5. Le mythe d'Icare l'attesterait. Il y aurait beaucoup à dire en effet également sur le sens symbolique de certains thèmes mythiques devenus thèmes de folklore, mais qui étaient à l'origine des thèmes mystiques donnés par de grands « inspirés » ; il n'y a pas de *création* populaire.

La jeunesse, l'archaïsme, pose une image déjà idéale de l'homme, un « hiéroglyphe » qui ne se distingue pas de celui du dieu, et qui traduit spontanément une essence plus noble que l'individu, ignorant le passager, le particulier, même s'il y a identification de principe entre la statue et une personne réelle. Et cette image est celle de la force, de l'action, de la joie, de la vie, en soi et par soi, dirait Platon. Des kouroi et des korès se dégage une vraie mystique de l'énergie vitale, celle des peuples jeunes, celle de l'adolescent. Puis, progressivement, cette force s'intériorise ; l'homme mûrit dans les épreuves, l'image de son dieu se spiritualise sous l'effet plus ou moins caché du mysticisme éleusinien, et orphique, de la pensée ionienne fortement teintée de mysticisme encore[1], enfin de la sagesse delphique. Les vieilles forces telluriques sont transmuées en forces de raison. à Olympie, autant que dans les *Euménides*[2]. La vie de l'âme commence à transparaître, d'abord dans le geste ; le mouvement spontané devient harmonie orchestique[3], l'immobilité cherche son « canon », la forme humaine son nombre d'or[4].

Et la deuxième étape s'épanouit : à la mystique fruste de la vie succède une mystique de la Raison[5], de l'âge adulte ; à la force extérieure succède l'intelligence, le recueillement, la maîtrise de soi, le regard intérieur, la préoccupation de l'au-delà, de l'invisible, de l'éternel. Le nombre de Pythagore, la katharsis orphique, l'*esprit* anaxagorien, l'au-delà socratique, la sensibilité secrète et intime d'Éleusis, se lisent sur la Parthénon, sur le Zeus d'Olympie, sur les reliefs votifs, sur le tombeau-temple des Néréides, sur les stèles funéraires[6].

---

1. P.-M. Schuhl, *Essai*, p. 180-2 (après Joël, *Der Ursprung der Naturphilos. aus dem Geist der Mystik*), et surtout, p. 271 sqq.

2. Pour Olympie, cf. Ch. Picard, *Bull. Ass. G. Budé*, janv. 1938.

3. J. Charbonneaux, *La sculpt. class.*, I, p. 20-1 et 50 (Myron et Polyclète).

4. J. Charbonneaux, *ibid.*, p. 39-42 (Polyclète).

5. Cf. sur la « mystique de la raison », H. Pradines, *L'esprit de la religion*, 1941. Introduction.

6. J. Charbonneaux, *La sculpt. class.*, I, p. 66 et 114 ; Ch. Picard, *Manuel*, II, 2, p. 846-8 et ici, p. 567, n. 1.

L'homme s'ennoblit, se hausse au niveau des dieux ; ceux-ci s'adoucissent, s'humanisent. Cette proximité, cette parenté de l'homme et de la divinité, si profondément senties chez Phidias, préparaient les âmes à accueillir un jour un Dieu fait homme[1], après en avoir accepté quelque temps la contrefaçon, l'inversion, dans l'apothéose et le culte des empereurs.

La troisième étape, si visiblement amorcée dans la deuxième moitié du v^e^ siècle, est celle d'une mystique du sentiment. L'appel du divin se traduit par l'exaltation de l'affectivité, par la nostalgie, la douceur, la souffrance : Zeus de Mylasa, Bacchante ou Méléagre scopasiques, Hermès praxitélien[2], Alexandre lysippéen, apprennent aux générations successives qu'il y a d'autres voies d'accès au divin que la force ou la raison, et que le « délire qui vient des dieux », l'enthousiasme et le cœur, sont des moyens d'élévation à une sorte de superconscience omni-sympathisante : « Iniquité, dit Ch. Picard, de voir seulement, dans cet art de la Grèce nouvelle, les yeux convulsés et le tourment extérieur des âmes. Quand l'Académie remplace l'Acropole, naissent les statues praxitéliennes, images d'un symbolisme platonicien, êtres irréels de rêve et de langueur qui semblent voyager sans fin entre le monde des idées pures et le paradis secret des âmes inspirées[3] ».

Le sens de la féminité, de l'enfance, de la vieillesse, de l'intimité, de l'individualité, puis de l'exotisme, de la laideur, de la misère et de la douleur, avec tous leurs aspects modérés ou extrêmes[4], tout conduit l'âme grecque, en moins de deux siècles, à cette indulgence de la vieillesse, à cette universelle compréhension et compassion qui prépare l'humanité à la réception du message chrétien. Entre la tête d'un Marsyas supplicié, d'un Ixion sur sa roue cosmique[5], et d'un Christ

1. Ch. Picard, *La sculpt. antique*, II, p. 14.
2. Voir p. 562, n. 1.
3. Ch. Picard, *Bull. Ass. G. Budé*, oct. 1935, p. 35.
4. *BCH*, LXX, 1946, p. 318 (A. Laumonier) à propos des terres cuites réalistes de Smyrne.
5. P. Ducati, *Storia della ceram. greca*, II, p. 465, figure.

en croix du XIIIe siècle, il n'y a qu'une transposition, non seulement de l'image, mais même du mythe. De l'Asklèpios « ami du peuple », on passe sans effort au Christ trônant, comme, après Plotin, on entre de plain-pied dans la mystique du Pseudo-Denys.

Extraordinaire panorama, où l'on voit croître successivement, dans l'ordre naturel, les trois éléments de la trinité humaine, force, intelligence, sensibilité, pour aboutir à un renouvellement complet du champ spirituel. On ne saurait trop dire que l'âme hellénique est comme illuminée par l'aube du soleil de l'amour[1].

Vue sous cet angle, son histoire prend un sens émouvant, une valeur éducative qui reste efficace à travers vingt siècles. Elle nous rappelle que tous les grands génies de la beauté, de la vérité, de la bonté, sont d'accord sur un principe que seul l'aveuglement de notre époque et l'obsession d'une illusoire et stérile objectivité a pu faire oublier. Ce principe, d'ailleurs très simple et évident, pour qui veut bien le sentir autant que le penser, est que toute forme est un symbole[2], exprime une réalité d'ordre intérieur, relevant du domaine mystérieux de l'Esprit. Le monde entier n'est qu'une Mayâ, un reflet des Idées souveraines, une manifestation de ce qu'on peut bien appeler, selon le terme traditionnel, Dieu. Une pareille unanimité des artistes, des philosophes, et des saints de tous les temps et de tous les pays, n'est pas le fait d'un accord fortuit d'élucubrations intellectuelles, ou de rêveries d'illuminés, mais le signe d'une *expérience vitale*

---

1. Épisodes typiques du soufflet dans PLAT. *Gorgias*, 527 *c-d* et dans saint MATTHIEU, V, 39 (= saint LUC, VI, 29). Il vaut la peine de mettre en parallèle les deux passages ; Platon : « Laisse-toi mépriser, traiter d'insensé ; qu'on t'insulte, si l'on veut. Oui, par Zeus, reste calme, si on t'inflige ce soufflet qui est pour toi le déshonneur par excellence : il n'y a rien là de terrible à supporter, si tu es réellement un honnête homme, appliqué à l'exercice de la vertu. » Matthieu : « Mais moi, je vous dis de ne pas résister au méchant. Si quelqu'un te frappe sur la joue droite, présente-lui aussi l'autre. » Grande loi spirituelle du sacrifice de la personnalité, qui a été fort bien sentie par Socrate, avant d'être poussée jusqu'au bout par Jésus.

2. GŒTHE, *Chorus mysticus du Faust : Alles Vergänglich Ist nur ein Gleichnis.*

identique qui ne se discute pas, une réalité qui dépasse toutes les autres, puisqu'elle commande notre évolution elle-même, comme le reconnaissent les biologistes et les historiens[1], et que de nos rapports avec elle dépend aujourd'hui notre salut ou notre perte. L'art grec n'est pas un musée de formes éphémères, c'est une forêt de symboles, un sanctuaire de l'esprit.

Alfred Laumonier.

1. Lecomte du Noüy, *L'homme devant la science* (1939), et surtout *L'avenir de l'esprit* (1941) ; P. Teilhard de Chardin, *La noosphère*, dans *Rev. des quest. scient.*, janv. 1947, et plusieurs œuvres inédites (par ex. *L'énergie humaine*, 1937, étude magistrale qui montre l'extrême nécessité logique d'une hypothèse spiritualiste de l'évolution humaine). Et pour l'histoire, l'œuvre de pionnier de J. Przyluski, *L'évolution humaine* (1942).

SUR UNE INSCRIPTION PTOLÉMAÏQUE DE MÉTHANA

Une inscription de Méthana, datée du règne de Ptolémée VI Philométor, a été publiée par M. Fränkel, dans le fascicule des *Inscriptiones Graecae* consacré à l'Argolide, sous la forme que voici[1] :

Ὑπὲρ βασιλέως Πτολεμαίου
καὶ [β]ασιλίσσης Κλεοπάτρας θεῶν Φιλομ[η-]
τόρων κ[α]ὶ [τῶ]ν τ[έκ]νω[ν] αὐτῶν Θεοῖς το[ῖς]
μεγάλοις [Τ]ι[μ]αῖος [τ]ῶν [φ]ίλων [κ]αὶ οἱ συναπο-
[στα]λέντες α[ὐτ]ῶι παρε[φ]ε[δ]ρε[ῦ]σαι ἐξ Ἀλ[ε-]
[ξ]ανδρείας ἐ[π]ι.....
.....
.....

M. Fränkel renonçait à restituer les lignes 6-8, très mutilées dont il se contentait de donner la copie en majuscules[2]. W. Dittenberger a repris le texte dans un de ses recueils[3], et tenté de rétablir la ligne 6 en s'appuyant sur une copie de P. Jamot[4], plus ancienne et, sur certains points, plus complète que celle de Fränkel :

.ΑΝΔΡΕΙΑΣΕΠΙΠ..ΣΙΟΙ (?)ΗΓΥΜ.. ΕΣΕΠΑ

1. *IG*, IV, 851.

2. Hiller von Gaertringen, qui utilise le document dans son étude sur Méthana, Ἀρχ. Ἐφ., 1925/26, p. 69, II, s'en tenant à cet état du texte, le cite jusqu'à Ἀλεξανδρείας et poursuit : τὰ λοιπὰ ἴχνη δυσανάγνωστα καὶ πολὺ ἀμφίβολα.

3. *OGIS*, 115.

4. *BCH*, 1889, p. 190, n. 16. La copie de Dodwell, *A Classical Tour*, II, p. 282, reprise dans *CIG*, 1191, est très incomplète. Quant au texte donné par F. Lenormant, *Rh. Mus.*, 1866, p. 395, n. 246, reproduit dans Le Bas-Foucart, II, p. 77, 159 *k*. et *SIG*[1], 232, c'est en grande partie un faux.

ce que Dittenberger complète : ἐξ Ἀλε[ξ]ανδρείας ἐπὶ π[ᾶ]σι οἱ ἡγ(ε)μ[όν]ες ἐπ' ἀ[νδρῶν]. La mention des ἡγεμόνες ἐπ'ἀνδρῶν, connus par de nombreuses inscriptions et de multiples papyrus ptolémaïques, est pleinement justifiée. Mais il me semble que le texte doit être encore amélioré en plusieurs points.

A la ligne 4, le nom de [Τ]ι[μ]αῖος, en lui-même satisfaisant, ne s'accorde pas bien avec la copie en majuscules de M. Fränkel, ΜΕΓΑΛΟΙΣ... ΓΙΛΙΟΣ ; une lacune de deux lettres sépare μεγάλοις de la première lettre encore visible du nom du dédicant. Cette impression est confirmée par l'examen de la copie de P. Jamot, ΜΕΓΑΛΟΙΣ.. ΓΙ. ΑΙΟΣ[1]. On doit, me semble-t-il, restituer le nom de ce dignitaire au moyen de l'inscription gravée sur un autel votif de Théra : elle fait connaître, également sous le règne de Philométor, un fonctionnaire lagide, Εἰρηναῖος Νικίου [Ἀλε]ξσανδρεύς, « grammate des soldats (= mercenaires) et des troupes indigènes en garnison en Crète, à Théra et à Arsinoé du Péloponnèse (= Méthana)[2] et économe des mêmes localités », ὁ γραμμα[τεὺ]ς τῶν κατὰ Κρήτην καὶ Θήραν [κ]αὶ Ἀρσινόην τὴν ἐν [Π]ελοποννήσῳ στρατιω[τ]ῶν καὶ μαχίμων καὶ οἰκον[ό]μος τῶν αὐτῶν τόπων[3]. Une restitution [Εἰ]ρηναῖος s'accorde parfaitement avec les copies du texte, et l'inscription de Théra place justement Méthana dans le ressort d'Eirénaios.

Il est difficile de déterminer la date relative des deux documents où apparaît Eirénaios. Le texte, présentement lisible sur l'autel de Théra, ne mentionne que le seul roi Ptolémée : Ὑπὲρ Ἀριστίππου τοῦ Θεοξένου Ἀλ[εξαν]δρέως τῶν διαδόχων τοῦ [τετ]αγμένου ἐπὶ Θήρας βασιλεῖ[4] Πτολεμα[ίωι κα]ὶ

1. La copie de Dodwell est ici inutilisable, ΜΕΓΑΛΟΙΣΕΥΕΡΓΕΤΟΙΣ *(sic)*.

2. Sur cette identification, Hiller von Gaertringen, Ἀρχ. Ἐφ., 1925/26, pp. 68-76 ; cf. M. Launey, *REA*, 1945, p. 44, n. 5.

3. *IG*, XII, 3, 466 (cf. *add.*, p. 303, n. 1390) ; *OGIS*, 102. Cf. M. Holleaux, *Arch. Pap.*, VI, pp. 20-21 (= *Études d'épigr. et d'hist. gr.*, III, pp. 90-92) ; Hiller von Gaertringen, *Klio*, XVII, 1920, pp. 94 sqq. (= *SEG*, I, 343) ; Ἀρχ. Ἐφ., 1925/26, p. 69, IV ; *IG*, XII, *Suppl.*, p. 87.

4. Βασιλεῖ est rajouté au début de la ligne 4, en dehors du cadre de l'inscription primitive.

τοῖς ἄλλοις θεοῖς κτλ. Mais c'est là une deuxième rédaction, et le texte primitif, martelé, est conjectural. A cette première incertitude s'en ajoute une autre, d'ordre plus général. Si la restitution adoptée par Hiller von Gaertringen, [Βασιλεῖ Πτολεμαίωι καὶ βασιλίσσηι Κλεοπάτραι θεοῖς φιλομήτορσι καὶ τῶι υἱῶι] Πτολεμα[ίωι κα]ὶ τοῖς ἄλλοις θεοῖς κτλ., est exacte, seul est mentionné à Théra un fils du couple royal, Ptolémée Eupator[1], comme dans une dédicace, malheureusement mutilée, trouvée au gymnase de Théra, et émanant de l'Aristippos connu par l'autel votif[2]. En revanche, la dédicace de Méthana associe « leurs enfants » au roi et à la reine : mais cela ne signifie nullement qu'elle est plus récente. Car il est maintenant bien établi que le premier-né du couple royal est une fille, Cléopâtre (Théa), venue au monde vers 165, en tout cas avant la fin du règne conjoint de Philométor et de son frère (164/3)[3]. De plus, la première mention de τὰ τέκνα apparaît dans un papyrus daté de la fin du mois de septembre 164[4], sans qu'il y ait lieu pour autant de penser que le second enfant qui justifie ce pluriel soit le premier fils, Eupator ; il s'agirait plutôt d'une autre fille, probablement morte en bas âge. Eupator n'a vu le jour que vers 163/2, et les deux autres enfants du roi et de la reine, Cléopâtre (III) et Ptolémée Néos Philopator, quelques années plus tard[5]. Nous n'avons donc aucun moyen de savoir si l'expression τὰ τέκνα de la base de Méthana fait état ou non d'Eupator ; on pourrait concevoir que le document de Méthana fût daté de l'année 164, et que les deux dédicaces de Théra eussent été effectuées vers 163/2 à l'occasion de la naissance d'Eupator,

1. Sur ce prince, outre l'ouvrage cité à la n. 6, cf. L. Pareti, *Atti Accad. delle Scienze di Torino*, XLIII, 1907-8, pp. 497 sqq.

2. *IG*, XII, 3, 467 ; *OGIS*, 110 ; *IG*, XII, 3, 1391.

3. Dédicace de Léontopolis, *Sammelb.*, 3941, εὐνοίας ἕνεκεν τῆς εἰς βασιλέα Πτολεμαῖον καὶ βασιλέα Πτολεμαῖον τὸν ἀδελφὸν καὶ βασίλισσαν Κλεοπάτραν τὴν ἀδελφὴν καὶ βασίλισσαν Κλεοπάτραν τὴν θυγατέρα.

4. *UPZ*, I, 110, ll. 1-3 et 19.

5. Sur les enfants de Philométor et Cléopâtre, et la date de leur naissance, cf. en dernier lieu W. Otto, *Zur Gesch. der Zeit des 6. Ptolemäers* (*Abh. Bayer. Ak.*, N. F., 11, 1934, p. 8-10).

héritier d'un roi jusqu'alors sans descendance mâle[1]. Néanmoins, pour les deux documents où apparaît Eirénaios, un indice favorable à l'antériorité de l'autel votif de Théra est l'absence de titre aulique après le nom du dédicant, alors qu'à Méthana Eirénaios fait partie des Amis.

A la ligne 7 également, le texte de Méthana peut être amendé. Pour les lettres notées par P. Jamot ΙΑΣΕΩ et par M. Fränkel, ιΑΞΕΩ, Dittenberger proposait une restitution [ἀπὸ...]ίας ἕω[ς..], et reconnaissait là l'indication des limites géographiques du territoire sur lequel ces officiers lagides exerçaient leur autorité[2]. A cette formule étrange et inattendue, on peut en préférer une autre, beaucoup plus simple, qui a l'avantage de reposer sur une opposition courante dans le vocabulaire militaire ptolémaïque : ἡγεμ[όν]ες ἐπ'ἀ[νδρῶν καὶ ἔξω] τάξεων[3]. Le sens de l'expression ἡγεμὼν (τῶν) ἔξω τάξεων a été pleinement élucidé par M. Holleaux : elle désigne des officiers sans commandement effectif[4]. Il n'est pas sans intérêt de retrouver un groupe de ces officiers dans la garnison lagide de Méthana, tout comme on les connaissait déjà en Égypte même et sur les rives de la Mer Rouge.

La consécration de Méthana est faite θεοῖς το[ῖς] μεγάλοις, en qui M. Fränkel veut reconnaître Isis et Sarapis, P. Jamot les Dioscures : c'est à ce dernier qu'il faut donner raison. A l'issue d'une traversée périlleuse, d'Alexandrie en Argolide, les officiers et les soldats[5] de la garnison ptolémaïque remercient de leur protection ces amis des navigateurs. Les offrandes de groupements militaires effectuées dans ces conditions aux

1. Explication proposée par W. Otto, *l. l.*, p. 11, et qui rend compte, dans ces deux dédicaces, de l'absence de ses deux aînées.

2. *OGIS*, 115, n. 7.

3. Pour l'opposition des deux catégories d'officiers dans un même texte, voir par exemple une liste de la garnison d'Hermopolis, *Sammelb.*, 599, ll. 37-43.

4. M. Holleaux, *REG*, 1922, pp. 198-210 ; repris dans *Études d'épigr. et d'hist. gr.*, III, p. 1-14, avec un document nouveau, *Sammelb.*, 7169, l. 17.

5. Il ne manque pas d'exemples où officiers et soldats s'associent pour une consécration ; ainsi *OGIS*, 86, 280 ; *SEG*, VII, 4 ; *Sammelb.*, 1104, 3993, etc. On peut restituer, à la fin de la l. 7, d'après le texte de Théra, καὶ στρατιῶται καὶ μάχιμοι.

Dioscures ou aux Dieux de Samothrace ne sont pas rares[1]. On peut alors suggérer une restitution vraisemblable de la ligne 8, d'après les trois lettres vues par M. Fränkel, ΓΟΛ : [σωθέντες ἐκ] πολ[λῶν καὶ μεγάλων κινδύνων][2].

Je n'ai pas réussi à élucider ce que cache le groupe de lettres lu ΕΠΙΙΙ..ΣΙΟΙ par Jamot à la ligne 6. La restitution ἐπὶ π[ᾶ]σι que suggère Dittenberger *(dubitans sane)*[3] paraît impossible. Il faut, du reste, considérer les deux dernières lettres OI comme partie intégrante de ce groupe, et non pas, ainsi que le veut Dittenberger, comme l'article masculin pluriel οἱ, précédant ἡγεμ[όν]ες. Dans une construction de ce genre, l'usage semble être que, lorsque l'article défini précède le participe (ici οἱ συναποσταλέντες), il n'est pas répété devant le substantif[4]. Il n'y a pas apparence, d'autre part, qu'on puisse voir là un groupe d'officiers : ni στρατηγοί, ni χιλίαρχοι, ni ἱππάρχαι, ni même aucun des titres militaires lagides commençant par ἐπι- (ἐπιλάρχαι, ἐπιλόχαγοι, ἐπιστάται, ἐπίλεκτοι) ne s'accordent avec les traces de lettres visibles ; de plus, ce substantif serait relié à ἡγεμ[όν]ες par καί, visiblement absent. La seule restitution possible, et en même temps la plus vraisemblable, est celle d'un nom de lieu, complément de παρεφεδρεῦσαι, comme ἐξ Ἀλεξανδρείας l'est

1. J'en ai réuni des exemples dans mes *Recherches sur les Armées hellénistiques*, chap. XV (à l'impression) ; ainsi *IG*, XII, 2, 640 (soldats rhodiens à Ténédos, Διοσκούροις) ; *BCH*, 1892, p. 304 (soldats rhodiens à Mégisté, Διοσκόροις) ; *IG*, XII, *Suppl.*, 317 (équipage et soldats rhodiens, Διοσκόροις καὶ Ἑλέναι) ; *R. Phil.*, 1927, p. 167 (soldats venus au secours d'Apollonia, Διοσκόροις Σωτῆρσι) ; *OGIS*, 69 (un ἡγεμὼν τῶν ἔξω τάξεων à Koptos, θεοῖς μεγάλοις Σαμοθρᾷξι).

2. Cf. *OGIS*, 69, Θεοῖς μεγάλοις Σαμοθρᾷξι Ἀπολλώνιος Σωσιβίου Θηραῖος, ἡγεμὼν τῶν ἔξω τάξεων σωθεὶς ἐκ μεγάλων κινδύνων, ἐκπλεύσας ἐκ τῆς Ἐρυθρᾶς θαλάσσης, εὐχήν ; et surtout *Inscr. Délos*, 2119, Πρῶτος Πυθίωνος Κῶιος σωθεὶς ἐκ πολλῶν καὶ μεγάλων κινδύνων.....

3. *OGIS*, 115, n. 4.

4. Ainsi : οἱ ἀποτεταγμένοι ἐπὶ Σχεδίᾳ στρατιῶται (*Sammelb.*, 4222 = *OGIS*, 738), οἱ ἐν τῶι Ὀμβίτηι τασσόμενοι πεζοὶ καὶ ἱππεῖς (*OGIS*, 114), οἱ παρεπιδημοῦντες ἐν τῶι Ἀρσινοΐτηι, ὄντες δὲ ἀπὸ τῆς πόλεως πρῶτοι φίλοι καὶ χιλίαρχοι καὶ ἄλλοι οἱ περὶ αὐλήν (*Sammelb.*, 1568), [βασιλέα Εὐμ]ένη..... [οἱ μετ' αὐ]τοῦ πλεύσαντε[ς εἰς τὴν Ἑλλάδα στρατιῶτ[αι] (*Inschr. Perg.*, 61), οἱ μετὰ βασιλέως Εὐμέν[ου π]λεύσαντες τὸ δεύτερον εἰς τὴν Ἑλλ[άδα] στρατιῶται (*Inschr. Perg.*, 62), etc.

de συναποσταλέντες. Ce nom, précédé de ἐπί[1], est au génitif ou au datif[2] (comme Π.. σίωι ou Π.. σίου). La lecture de Fränkel autoriserait ἐπ'[Ἀρσι]ν[όηι], que semble exclure celle de Jamot, plus complète, quoique accompagnée d'un signe de doute[3]. Des restitutions banales qui viennent à l'esprit, ἐπὶ τῶι χωρίωι, τόπωι, φρουρίωι, ἐπὶ τῆι πόλει, aucune ne paraît possible. De l'accord conclu entre Trézène et Méthana, précisément sous Philométor[4], texte précieux pour la toponymie antique de la presqu'île de Méthana, de l'isthme qui la rattache au continent et du territoire contigu de Trézène, on peut extraire un groupe de termes géographiques, Χερσόνασος, Πραξώνειον, Στενίτας, Διασθενῖτις, ἰσθμός, χάραξ, ἁλαί, λιμένιον ; tous paraissent exclus, soit par l'étendue de la lacune[5], soit par les traces de lettres déchiffrées[6]. Sans doute l'examen de la pierre, si celle-ci n'a pas disparu, permettrait-il une lecture définitive.

A l'exception de cette lacune, le texte de Méthana peut donc être restitué entièrement :

Ὑπὲρ βασιλέως Πτολεμαίου		
καὶ βασιλίσσης Κλεοπάτρας θεῶν Φιλομη-	33	lettres
τόρων καὶ τ[ῶ]ν τ[έκ]νων αὐτῶν θεοῖς το[ῖς]	31	—
μεγάλοις [Εἰ]ρηναῖος τῶν φίλων καὶ οἱ συναπο-	36	—

1. Dans les autres textes ptolémaïques, il semble que παρεφεδρεύειν se construise plutôt avec ἐν qu'avec ἐπὶ : *P. Grenf.*, I, 42 (= *Chrest.*, I, 447), l. 2 παρεφεδρ]ευόντων ἐν Διὸς πόλει τῆι μικρᾶι ; *UPZ*, I, 110, l. 20, οἱ παρεφεδρεύοντες ἐν Ἀλεξανδρείαι (cf. ll. 195-196, 206-207) ; Fr. Zucker, *Abh. Ak. Berl.*, 1937, 6, pp. 3 et suiv., ll. 2-3, οἱ παρεφεδρεύοντες ἐν Ἑρμοῦ πόλει ξένοι Ἀπολλω[νιᾶται], (cf. *Sammelb.*, 4206) ; *BGU*, 1747, l. 10 (cf. l. 18) ; 1748, ll. 8-9 (= *Sammelb.*, 7410-7411), τοῖς παρεφεδρεύουσι ἐν τῶι νομῶι ἱππεῦσι. La correction de ΕΠ en ἐ(ν) paraît cependant superflue.

2. Ainsi IG², II, 1270, ll. 5-6, τοῖς [στρ]ατευομένοις ἐπὶ Σουνίωι ; 1281, ll. 9-10, τοῖς σ[τρατε]υομένοις ἐπὶ Σουνίου.

3. Lire ἐπὶ (Ἀ)[ρ]σι(ν)όῃ serait faire violence à cette copie.

4. Ἀρχ. Ἐφ., 1925/26, p. 71, VIII = *IG*², IV, 1, 76.

5. Π[ραξων]είωι paraît trop long pour la copie de Jamot.

6. Outre la garnison de la ville même de Méthana, les Ptolémées ont dû en maintenir une autre dans le petit retranchement édifié sur l'isthme, τὸν χάρα]κα τὸν ἐπὶ τοῦ Στενίτα d'*IG*², IV, 1, 76, l. 20, entre les deux criques qui portent aujourd'hui le nom de Θυννί et de Στενό.

5	[σ]ταλέντες α[ὐτ]ῶι παρεφεδρεῦσαι ἐξ 'Αλε-	32	lettres
	[ξ]ανδρείας ἐπὶ [7 à 8 l.] ἡγεμ[όν]ες ἐπ'ἀ[νδρῶν]	35-36	—
	[καὶ ἔξω] τάξεω[ν καὶ στρατιῶται καὶ μάχιμοι]	35	—
	[σωθέντες ἐκ]πολ[λῶν καὶ μεγάλων κινδύνων.]	34	—

***

Il m'est possible aujourd'hui de publier un document nouveau sur Eirénaios. Parmi les copies de textes déliens inédits que me montrait il y a quelques mois M. J. Tréheux, un fragment de décret pour un Alexandrin attira mon attention : il me sembla que le nom du bénéficiaire et celui de son père pouvaient être restitués au moyen de la base de Théra. Le texte étant difficile à lire et la copie encore peu sûre en quelques points, J. Tréheux m'offrit de revoir le texte à son premier passage à Délos, pendant l'été 1948. Une lettre m'apprend que cette révision a confirmé ma conjecture et définitivement établi le texte du décret. J. Tréheux m'en abandonne la publication, avec une amicale libéralité dont j'ai plaisir à le remercier.

Musée de Délos, inv. Γ 600. Fragment trouvé à Délos, mais origine exacte et date de découverte inconnues. Partie supérieure d'une stèle légèrement pyramidante de marbre blanc. Haut. max., 0 m. 19 ; larg. max., 0 m. 205 ; épaiss., 0 m. 07. Lettres irrégulières, à *apices*, que le rapprochement d'autres textes déliens date de la première moitié du IIe siècle ; hauteur des lettres et de l'interligne, 0 cm. 5. Les A, K, N, Π, O et Ω sont un peu plus petits que les autres lettres. Surface du marbre détériorée, lecture difficile ; il n'est pas possible de donner une photographie. *Estampage.*

[Ἔδ]οξεν τῆι βουλῆι καὶ τῶι δή[μωι·]
['Αλ]έξικος 'Α[ντ[ιγόνου εἶπεν· ἐπε[ιδ]ὴ
[Εἰρ]ηναῖος [Ν]ικίου 'Αλεξανδρ[εὺς]
[ἀν]ὴρ ἀγαθὸς ὢν διατελεῖ περὶ τὸ [ἱε-]
ρὸν καὶ τὸν δῆμον τὸν Δηλίων [καὶ χρεί-]
[ας παρέ]χεται καὶ κοινῆι καὶ ἰδί[αι τοῖς ἐν-]
[τυγχάν]ουσιν αὐτῶι τῶν πο[λιτῶν εἰς]
[ἃ ἄν τις αὐ]τὸν παρακαλῆι· δ[εδόχθαι]
[τῆι βουλῆι καὶ τῶι δήμωι . . . . .]

Notes critiques. Restitutions de J. Tréheux, empruntées au formulaire habituel des considérants dans les décrets déliens de la période de l'indépendance. Cf. *I G*, XI, 4, 681, 709, 711, 714, 716, 754, 757, etc. ; avec des formules presque identiques, 517, 541, 558, 562, 577, 586, 607, 609, 622, etc. Ll. 7-8 : [εἰς ἃ ἄν τις αὐ]τὸν παρακαῖ : cf. 558, ll. 5-6 ; 588, ll. 7-8 ; 636, ll. 7-8 ; 643, l. 8 ; 681, ll. 7-8, etc. ; on trouve aussi, moins fréquemment, εἰς ὃ ἄν τις : 639, l. 8 ; 897, ll. 9-10 ; 832, ll. 10-11 ; 840, ll. 8-9. — A la ligne 2, la restitution du nom du *rogator* est aussi due à J. Tréheux.

Du décret ne subsistent, en dehors de l'intitulé, que les considérants, d'une grande banalité ; ce sont ceux que répètent à satiété les décrets déliens de la période : mérites envers le sanctuaire et le peuple, services rendus à la collectivité délienne et aux individus. Ils ne nous apprennent rien d'intéressant sur le bénéficiaire du décret. Par surcroît, au nom d'Eirénaios n'est joint aucun titre.

Cette absence ne signifie pas nécessairement qu'Eirénaios, à l'époque où l'honorèrent les Déliens, n'était pas encore chargé des fonctions militaires et administratives que mentionne la dédicace de Théra. Il a pu jouir d'une assez grande notoriété dans la mer Égée pour qu'il parût superflu de les signaler. Le décret de Délos pour le fameux Sostratos de Cnide[1] ne rappelle pas davantage qu'on honore en lui un grand dignitaire lagide[2], et les considérants sont aussi vagues que dans le décret pour Eirénaios[3].

Il n'est pas moins possible que les Déliens aient honoré Eirénaios alors qu'il exerçait des fonctions officielles en quelque autre localité qu'Itanos, Théra et Méthana, ou résidait encore dans la ville d'Alexandrie, dont plus d'un Délien a fréquenté le port, les entrepôts et les bureaux : ainsi un décret du IIIe siècle accorde la proxénie à un Naxien, Philippos, κατοικῶν ἐν Ἀλεξανδρείαι τῆς Αἰγύπτου, pour les services rendus Δηλίων τοῖς ἐντυγχάνουσιν αὐτῶι[4], sans que nous puissions savoir si Philippos était un fonctionnaire ptolémaïque ou un simple particulier, un négociant par exemple. Dans le cas

1. *IG*, XI, 4, 563 = Durrbach, *Choix*, 22.

2. Le décret des Nésiotes pour le même personnage, *IG*, XI, 4, 1038 = Durrbach, *Choix*, 21, est infiniment plus détaillé.

3. Comparer aussi le décret pour Hermias d'Halicarnasse, *IG*, XI, 4, 565.

4. *IG*, XI, 4, 588.

d'Eirénaios, des rapports antérieurs avec des insulaires, rapports officiels, rapports d'affaires ou de simple amitié, pouvaient être de quelque poids dans sa désignation par le roi comme grammate des troupes stationnées dans les dernières possessions lagides de Grèce.

En tout état de cause, et quelle que soit la situation, officielle ou privée, d'Eirénaios, le décret délien, antérieur à 166, est le plus ancien des trois documents qui concernent l'Alexandrin. Il est même possible qu'il soit de plusieurs années antérieur à la fin de l'indépendance délienne. Son *rogator* Alexikos est un personnage assez bien connu dans l'épigraphie de l'île. Il apparaît tout d'abord, vers 190, comme caution[1] ; il est trésorier en 183[2], hiérope en 171[3] ; dans les premières années ou décades du IIe siècle, il préside l'assemblée lors du vote d'un décret accordant la proxénie à plusieurs étrangers[4] ; c'est sans doute lui qui reparaît dans un document de 168[5] et un autre texte mal daté[6]. L'activité politique d'Alexikos prend place, en gros, entre 185 et 170, et c'est entre ces deux dates, mais probablement plus près de 170 que de 185, que je placerais le décret pour Eirénaios.

Nancy, septembre 1948.

Marcel Launey.

1. *Inscr. Délos*, 407, l. 39.
2. *Ibid.*, 442, *A*, l. 17 ; *B*, l. 136 ; 455, *Aa*, l. 11 ; restitué, 443, *Bb*, l. 56 ; 453, *A*, ll. 14 sqq. Son collègue est Antigonos, qui peut être son père ou son fils.
3. *IG*, XI, 2, 133, ll. 67-68 ; restitué, 134, l. 26.
4. *IG*, XI, 4, 770, l. 21.
5. *Inscr. Délos*, 461, *Aa*, l. 37.
6. *Ibid.*, 459, l. 20. Plusieurs documents de la même période que les précédents font connaître un Ἀντίγονος Ἀλεξίκου qui est, soit son père, soit plutôt son fils : *ibid.*, 407, l. 38 ; 444, *A*, l. 51 ; 449, *B*, l. 10 ; 460, *t*, l. 33 et peut-être 35.

CESSAVIT ARS : TURNING-POINTS IN HELLENISTIC SCULPTURE

The purpose of this article is to suggest an interpretation of a passage in Pliny's *Historia Naturalis* which declares that bronze statuary was at a low level throughout practically the whole of the third and early second centuries B. C. The statement follows a chronological list of artists, beginning with Phidias and ending with the pupils of Lysippus who were active in the 121st Olympiad : *Cessavit deinde ars, ac rursus olympiade centesima quinquagesima sexta revixit, quum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen, Antaeus, Callistratus, Polycles, Athenaeus, Callixenus, Pythocles...* (XXXIV, 19).

The two Olympiads correspond respectively to 296-292 and 156-152 B. C. But Pliny's dating throughout the list is so inexact that the precision here may be misleading — at least in the case of the earlier Olympiad, and I know of no event in the latter which might be significant. I prefer to call attention to the fact that the period in question begins approximately at the foundation and ends some twenty years before the extinction of the kingdom of Pergamon, which commissioned an abundance of bronze statuary, mainly between 240 and 170. This inconsistency has been explained away, to the satisfaction of two generations of scholars, by assuming that Pliny was quoting some Attic author who thought only of metropolitan Greece. The analogy of Pausanias' guide-book comes at once to mind, but seems to me a questionable one ; a different outlook might be expected of a writer on the history of art. Even Pausanias, when he touches on the individuality of the artists, has to transcend the geographical limitations of his

scope and refer on occasion to their works in Asia Minor, while some of the antiquities in the sanctuaries he describes were by sculptors who originated overseas. And artists continued to travel during the period of alleged mediocrity ; the inscriptions prove a drift of sculptors from Greece to Pergamon, in search of employment. That they so often found it suffices to establish the competitive standard of their work ; there was less opportunity for sculptors in Greece than in Asia Minor but the quality remained comparable.

As regards portraiture, indeed, the existing copies go to show that the statuary cast in Greece was superior to that of Pergamon. From Polyeuctus' Demosthenes of 280 — a figure of consummate ability — and the statues of Epicurus and his colleagues, Hermarchus and Metrodorus, to the Chrysippus and the date when the *ars* is stated to have improved, the technique of portraiture at Athens continued to be impeccable. And no other class of contemporary sculpture demanded greater ability — an ability, moreover, which definitely exceeded the capacity of any sculptors who lived in the 121st or earlier Olympiads.

It must therefore be conceded that Pliny's statement was erroneous, if the word *ars* is to be given its strict sense of technical accomplishment ; so far from declining, the quality of workmanship between the 121st and 156th Olympiads was higher than before, in Greece and Asia Minor alike. Neither did it rise from the 156th Olympiad onwards, nor was it then inferior to what it had been up to the 121st ; the bronze-workers of the late second century inherited but did not noticeably add to the technical improvements of the period when *cessavit ars*. Instead of being far less competent than the *praedictos*, from Phidias to the pupils of Lysippus, they were unquestionably far more competent than any of them. On the other hand they were not nearly so celebrated, and deservedly, so far as we can tell.

The inevitable conclusion, then, is that Pliny's statement was an aesthetic judgement ; *ars* is to be translated « Art », not « artistry ». He must have quoted the sentence (and

translated it ?) from a previous author, who held the opinion that early Hellenistic sculpture was not Art. That attitude of mind can be reached in our time by a variety of approaches ; in a predecessor of Pliny, however, it can only imply sympathy with the archaising sculptors who broke with the dramatic tradition of the great Pergamene monuments and revived the style of the *praedictos*, applying the surface-treatment of Phidias to new editions of Praxitelean or Lysippic themes. The greatest of their successes is, of course, the ' Venus de Milo ', which apparently dates from the latter part of the second century B. C. The earliest statues of this kind seem to be the marbles[1] found in western Asia Minor, especially at Pergamon and at Tralles, which was another city of the Pergamene kings ; presumably all or most of these antedate the Roman annexation in 133 B. C. but there is no ground for dating any of them appreciably before the 156th Olympiad, 156-152 B. C. Logically they should have been produced in a reaction from the style of the Gigantomachy of Pergamon, and the beginning of that reaction may already be traced, though faintly, in the Telephus frieze which is currently dated about 170 or 160.

The sculptors whom Pliny associates with the revival of the 156th Olympiad ought therefore to be the originators of the archaising tendency. Unfortunately they are merely names to us, with the doubtful exception of Polycles. There was a succession of sculptors called Polycles, all more or less obscure, but considering that the one mentioned here was probably the best of them he should be identical with the only Polycles to whom Pliny attributes a famous statue in bronze : *Polycles hermaphroditum nobilem fecit* (*N. H.*, XXXIV, 80). Among the existing figures of hermaphrodites none can be said to have any artistic merit except the sleeping type, known from a number of copies and imitations[2], and no other

1. Writing in Tucumán (Argentina), out of reach of specialist libraries, I can only refer to my *Later Greek Sculpture* for its illustrations and documentation of the sculptures mentioned [especially pp. 125-127].

2. The finest copy of the Sleeping Hermaphrodite is that in the National Museum at Rome (Lawrence, *Later Greek Sculpture*, pl. 40).

was copied — if we omit a symplegma group. Accordingly there is a *prima facie* case for identifying it with the *nobilem*. It has obvious, yet not necessarily determinant, affinities with the small figures dedicated at Athens by Attalus of Pergamon, probably about 200 although Krahmer ascribed them, on the ground of the composition, to Attalus II, who was reigning at the 156th Olympiad. The twisted pose of the hermaphrodite is certainly more suggestive of the mid or late second century, while the slimness, the firm, smooth flesh, and the hard outlines are out of keeping with any work known to date from Pliny's time of decadence and might have been inspired by Polycletan statues of boys. As an early piece of archaising work, this bronze — the hair in the marble copies suggests a bronze original — would fit with the chain of assumptions which interprets the *hermaphroditum nobilem* as the masterpiece of a Polycles who was among the pioneers of the archaising movement about the years 156-152.

It remains to consider which author originated the opinion that the statuary of the third and early second centuries was not Art. This cannot have been Pliny's own idea ; he includes in his list of masterpieces the Trumpeter by Epigonus (XXXIV, 88), which was probably the original of the Dying Gaul of the Capitol, and the sculpture he most admired was the Laocoon, a late imitation of the manner of those Pergamene dedications. When Pliny quoted the list of sculptors with its concluding sentence of criticism, the meaning probably escaped him (or his secretary). The source could have been Varro, to whose writings he is known to have been indebted and who was a patron of the archaistic sculptors of the mid and late first century B. C. But Varro is unlikely to have been more than the transmitter. Had he been the compiler of the list he would surely have extended it to a later date than 152 ; the omission of the most celebrated of all archaising artists, Pasiteles, would be inexplicable in an admirer of that master, who was active in the early part of the first century. The list and its concluding

statement are indivisible, and there are only two reasonable hypotheses of its origin ; either it dates before the career of Pasiteles, or it was written by Pasiteles. It could well have served as an introduction to his set of volumes on Masterpieces throughout the World, which provided much of both Varro's and Pliny's material.

In either event it may be suspected that the writer was an artist ; his terseness and vehemence are free from the taint of literary education. Similar circumstances evoked a parallel in 1849. European painting had then run through a cycle of development roughly comparable to that which Greek sculpture had completed by the 156th Olympiad, and the reaction took the same form, of reviving the style of the early masters. Holman Hunt and Dante Gabriel Rossetti made a tour of discovery in France and Belgium, keeping for the instruction of the remainder of the Pre-Raphaelite Brotherhood a journal (which they afterwards suppressed) of their impressions of picture-galleries. " These two heralds of the New were able to dismiss whole Louvres with one word, ' slosh'. They employed as a rule two words, ' filthy slosh, ' for the work of all painters from Rembrandt to Rubens. But they had, of course, huge words of praise for the Primitives in the Louvre[1]. " I take Pliny's statement of the decline of sculpture at the beginning of the third century and its revival at the middle of the second, which can only be an aesthetic judgment, to have originated in the same spirit — either with an artist of the late second century, in revolt against the stupidity of the Gigantomachy of Pergamon and of such aftermath as the frieze from Magnesia, or else with Pasiteles, who had to contend against the rivalry of first-century imitators of those works, like the sculptors of the Laocoon.

A. W. Lawrence.

---

1. Ford Madox Hueffer, *The Pre-Raphaelite Brotherhood*, p. 102.

SUR L'OBÉLISQUE DU LATRAN

« Les obélisques ne vont jamais que par paire », écrivait jadis Maspero[1], et, depuis, cette affirmation a souvent été répétée de façon aussi absolue. Certes, nul n'ignore que l'obélisque « dépareillé » de la place de la Concorde a laissé son compagnon millénaire en faction devant le temple de Louxor, et qu'à « l'aiguille de Cléopâtre » dressée sur le quai Victoria à Londres correspond, par delà l'Atlantique, une autre « aiguille », sa sœur, érigée dans le Parc Central de New-York. Pourtant — comme il n'est pas de règle sans exception — il existe un obélisque qui est et fut toujours solitaire : celui qui, depuis bientôt quatre cents ans, orne la place de Saint-Jean-de-Latran, à Rome.

On fut longtemps à admettre cette anomalie et à reconnaître le sens de l'expression *tekhen wâty* « obélisque unique » — c'est-à-dire : solitaire par destination, et à dessein non apparié à un autre obélisque — qui revient trois fois dans les inscriptions décorant le fût : Birch[2] traduisait simplement ces mots par « *a* (very great) obelisk », Marucchi[3] par « *un* obelisco (grandissimo) ». Dans le même temps, Wiedemann cherchait à Constantinople le partenaire de l'obélisque du Latran[4]. Maspero cependant, à l'occasion d'une phrase

1. G. Maspero, *L'Archéologie égyptienne*, éd. 1887, p. 102 ; même texte, éd. 1907, p. 105. On retrouve dans cette phrase, comme aussi dans des traités d'archéologie ou des monographies de date récente, l'écho de ce qu'écrivait Champollion-Figeac, il y a plus d'un siècle : « Les obélisques (étaient) *toujours* accouplés ; (les Égyptiens) n'eurent *jamais* l'idée d'en placer un seul au milieu d'un vaste espace où il devait s'éclipser. » (*Égypte ancienne* (1840), p. 78.)

2. Birch, *Obelisk of the Lateran*, dans les *Records of the past*, IV (1875), p. 15.

3. O. Marucchi, *Alcune observazioni sugli obelischi di Roma* (1890), p. 10.

4. Wiedemann, *Aegyptische Geschichte* (1884), p. 365. — Sur l'obélisque de Constantinople, cf. Lepsius, *Denkmäler* III, 60 ; Gorringe, *Obelisks* (1885), pl. XLII ; Sethe, *Urkunden*, IV, 586. Cet obélisque était vraisemblablement l'un des deux qui décoraient la façade du VII[e] pylône, à Karnak (Sethe, *ibid.*, 588).

dont il redressait avec bonheur le texte, mal reproduit sur une planche d'Ungarelli[1], traduisait : « L'obélisque *unique* (et très grand)[2]. » Mais que signifiait pour lui « unique » ? Peut-être pensait-il que, par accident (la mort de Thoutmosis III sans doute), le « frère » prévu de cet obélisque n'avait pas été extrait des carrières ou n'avait pas été amené à Thèbes ; en tout cas Maspero n'a fait aucun commentaire sur ce mot, n'a pas cité le texte décisif reproduit ci-après (§ 1), ni modifié sa théorie des obélisques « allant toujours par paire ». Quelques années plus tard paraissait une belle reproduction photographique par Marucchi de l'obélisque du Latran[3], accompagnée d'un commentaire et d'une traduction où l'auteur s'obstinait à rendre *tekhen wâty* par « *un* obelisco »[4]. Vint enfin Breasted[5], qui, traduisant comme Maspero « *the single* (very great) obelisk », ne manqua pas de mettre en valeur le plein sens de ces mots[6] et souligna cette curieuse particularité dont, on va le voir, tiraient orgueil les rois mêmes à qui l'on doit ce monolithe.

Sur chacune des quatre faces du fût sont gravées trois lignes verticales d'inscriptions, celles du centre étant attribuées à Thoutmosis III, celles de droite et de gauche datant de son petit-fils Thoutmosis IV. Or, voici ce qu'on lit sur la face Sud :

§ 1. **Ligne du centre**[7] : « (Thoutmosis III)[8] a fait comme

1. Ungarelli, *Interpretatio obeliscorum Urbis* (1842), pl. I.

2. Maspero, dans *Proc. Soc. Bibl. Archaeol.*, XIV (1891-1892), p. 305 (5 avril 1892).

3. O. Marucchi, *Gli obelischi egiziani di Roma* (1898), pl. I et II.

4. *Ibid.*, p. 21 et 23, p. 39 et 41.

5. Breasted, *The obelisks of Thutmose III and his building season in Egypt*, dans *Z. Ä. S.*, XXXIX (1901), p. 55. Cf. *Ancient Records*, II (1906), p. 251, § 626-628 et p. 329, § 830-838.

6. Interprétation recueillie par le *Wörterbuch*, I, p. 279, n. 3 : « *Der einzelne Obelisk* » (avec unique référence à l'obélisque du Latran) ; également, V, p. 326, n. 17. — Budge a, de son côté, adopté cette traduction dans *Cleopatra's Needles* (1926), p. 147 (et note). En France, Sottas-Drioton, *Introd. à l'étude des hiérogl.* (1922), p. 167, ont avec raison traduit *wâty* par « isolé », et M. Pillet, dans *Thèbes, Karnak et Louxor* (1928), p. 47, s'est lui aussi rangé au point de vue de Breasted.

7. Texte dans Sethe, *Urkunden*, IV, 584, 7-12.

8. L'inscription donne la titulature complète du roi, qu'il est inutile de reproduire ici.

son mémorial pour son père Amon-Rê, seigneur des Trônes-des-Deux-Pays, (l'acte d') ériger pour lui un *obélisque unique* dans l'avant-cour du temple, au voisinage de Karnak : *c'était la toute première fois qu'on érigeait un obélisque unique*[1] *dans Thèbes.* Puisse-t-il être un (roi) gratifié de la vie ! »

§ 2. **Ligne de droite**[2] : « Le fils de Rê, Thoutmosis (IV)-est-brillant-d'apparition, l'a érigé (cet obélisque) dans Karnak : son pyramidion est en or et sa beauté illumine Thèbes ; il a été gravé[3] au nom de son père[4], le dieu parfait Menkheperrê (Thoutmosis III). Le roi, seigneur des Deux Pays, Menkheperourê-aimé-de-Rê (Thoutmosis IV), a fait cela pour permettre que le nom de son père soit stable et durable dans la maison d'Amon-Rê. Puisse le fils de Rê, Thoutmosis (IV)-est-brillant-d'apparition, être par lui (Amon-Rê) un (roi) gratifié de la vie ! »

§ 3. **Ligne de gauche**[5] : « Le roi, qui a le privilège de célébrer le culte, Menkheperourê-fils-de-Rê (Thoutmosis IV), aimé d'Amon [-Rê]. Or, c'est Sa Majesté qui a mis la dernière main[6] à l'*obélisque unique*, très grand — celui-là même qu'avait fait apporter son père le roi Menkheperrê (Thoutmosis III) — après que Sa Majesté eut trouvé que cet obélisque avait passé trente-cinq ans gisant sur son côté aux mains des ouvriers, dans la partie Sud de Karnak. Mon père avait commandé que je l'érige pour lui, et moi je suis son fils, défenseur (des intérêts) de son père[7]. »

***

Qu'advint-il ultérieurement du « mémorial » projeté par Thoutmosis III, terminé et érigé par Thoutmosis IV ? Si cet

1. Littéralement : « Ceci étant la toute première érection d'un obélisque unique. » Cf. *Wörterbuch,* IV, p. 406, n. 9.

2. D'après la photographie.

3. Pseudoparticipe : litt. : « (la beauté de lui)... alors qu'il a été gravé ».

4. « Père » pour « grand-père ». De même dans le texte § 3, ci-après.

5. D'après la photographie.

6. C'est le sens de *senefer,* litt. « a rendu parfait ». Même expression face Ouest, ligne de gauche.

7. Comme Horus est le défenseur des intérêts de son père Osiris.

obélisque est bien, comme il semble, celui que mentionne Ammien Marcellin[1], il était encore en place au temps d'Auguste : l'empereur, qui avait eu l'idée de le faire transporter à Rome, y renonça « *difficultate magnitudinis territus* ». Trois siècles plus tard, Constantin reprenait ce projet, mais c'est Constance II, son fils, qui, en 357, le mit enfin à exécution. L'historien latin a décrit la route suivie par l'obélisque des rives du Nil à celles du Tibre, puis son érection au Circus Maximus : une inscription latine en l'honneur de Constance fut gravée sur la base du monument (*C. I. L.*, VI, 1163). L'obélisque s'écroula, se brisant en trois pièces, à une époque que nous ignorons. Les restes en furent retrouvés à une profondeur de près de 7 mètres sous les ruines du Cirque, en 1587 : rassemblés et réédifiés l'année suivante par Fontana, sur la place Saint-Jean-de-Latran, ils constituent le plus haut des obélisques de Thoutmosis III : 32 m. 15[2], et justifient ainsi l'épithète de « très grand » qui lui est donnée par les inscriptions[3].

Celles-ci nous apprennent d'autre part que l'idée en était due à Thoutmosis III. Il avait fait extraire ce colosse des carrières de granit d'Assouan ; on l'avait amené à Karnak, probablement dans les tout derniers temps du règne, mais le roi était mort (1450 av. J.-C.) sans voir son œuvre terminée : l'obélisque gisait encore à terre, les inscriptions n'étaient pas gravées, le pyramidion n'avait pas été coiffé d'un revêtement d'or : bref, il était encore, pour ainsi dire, « aux mains des ouvriers » (§ 3). Son fils et successeur Aménophis II laissa les choses en l'état, mais Thoutmosis IV eut à cœur de terminer le monument projeté par son illustre grand-père. Trente-cinq ans s'étaient écoulés ; le nouveau roi devait être au début de son règne, s'il est exact qu'il monta sur le trône en 1415[4].

---

1. *Rerum gestarum*, XVII, 4, 12-14 (cité par Marucchi, *l. l.*, p. 47-48).

2. Encore faut-il observer qu'il a été coupé d'environ 1 mètre à la base : l'architecte romain ne se gêna pas davantage pour opérer sur le fût diverses retouches, comme le rapporte Zoëga, *De origine et usu obeliscorum* (1797), p. 67.

3. Ci-dessus, § 3, et aussi face Ouest, ligne de droite (cf. n. 2, p. 590).

4. Date indiquée avec point d'interrogation par Drioton-Vandier, *L'Égypte* (1938), p. 329. Il est vrai que, p. 600, l'année *1425 (?)* remplace l'année *1415 (?)*. On serait tenté de croire que c'est dès son avènement, et non dans la dixième année de

Il fit donc graver sur les quatre faces tout d'abord les lignes d'inscriptions préparées par les scribes de Thoutmosis III et qu'il dut retrouver aux archives de la « Maison de Vie » : condition préalable à l'érection ordonnée par son grand-père (cf. § 3), les instructions de ce dernier n'ayant pas été exécutées par Aménophis II qui, en cette circonstance, ne s'était pas montré « défenseur (des intérêts) de son père ». Ceci fait, Thoutmosis IV encadra chacune des quatre inscriptions primitives de textes composés par ses propres scribes.

Puis il dressa l'obélisque sur l'emplacement choisi par Thoutmosis III, « dans l'avant-cour du temple, au voisinage de Karnak *(Ipet-sout)* » (§ 1) : le mot « Karnak » désigne ici le grand temple d'Amon, axé d'Ouest en Est, par opposition à la suite des grandes cours fermées par des pylônes qui s'étend au Sud du temple, en direction de Louxor. Ces pylônes sont, comme on sait, au nombre de quatre : les VII^{e}, VIII^{e}, IX^{e}, X^{e}. Les deux premiers ont été construits respectivement par Thoutmosis III et Hatchepsout ; les deux autres, plus récents, sont l'œuvre d'Horemheb. Le VIII^{e} pylône devait donc, sous Thoutmosis III et encore sous Thoutmosis IV, former à la fois la façade et l'entrée du temple vers le Sud ; il pouvait avec raison être considéré comme « la porte d'en haut de Karnak[1] », ainsi qu'il est dit dans une inscription gravée sur la face Ouest de l'obélisque[2]. Le pylône était précédé de six statues colossales de souverains, ancêtres de Thoutmosis III ; quatre d'entre elles subsistent, dont trois ont été remises en état par ce roi[3] en la quarante-deuxième année de son règne[4].

---

son règne, que Thoutmosis IV mit en place l'obélisque de son grand-père. Cet argument, d'ordre purement psychologique, inciterait donc à supposer que c'est vers 1415, plutôt que vers 1425, qu'il aurait succédé à Aménophis II.

1. La porte qui est, si l'on considère le cours du Nil, en amont du temple, au Sud de celui-ci.

2. Texte : « Il a fait comme son mémorial pour son père Amon-Rê (l'acte d') ériger pour lui un très grand obélisque à la porte d'en haut *(er seba hery)* de Karnak, en face de Thèbes ».

3. Textes commémoratifs dans Sethe, *Urkunden*, IV, 605-606. — On trouvera une belle vue du VIII^{e} pylône complètement dégagé dans une photographie accompagnant un Rapport de M. Chevrier, *Annales Serv. Antiq.*, XXXVII (1937), pl. III.

4. Thoutmosis III serait mort après un règne de cinquante-deux ans (en 1450).

Notons que — contrairement à la coutume — on ne trouve pas ici, en avant des colosses, d'obélisques disposés à droite et à gauche de la porte ménagée entre les deux massifs du pylône[1]. Sans doute Hatchepsout n'avait-elle pas eu le temps d'en faire édifier et Thoutmosis III ne se souciait pas, on le conçoit, de compléter l'œuvre de sa tante. Peut-être d'ailleurs songeait-il alors à l'obélisque « unique » qu'il se proposait d'ériger. Le terrain s'étendant par devant la façade du VIII^e^ pylône était complètement libre jusqu'au mur d'enceinte : il formait ce que le texte § 1 appelle « l'avant-cour *(weba)* du temple » ; il dut rester tel jusqu'à l'époque d'Horemheb[2]. C'est quelque part sur ce terre-plein, probablement — mais non pas nécessairement — dans l'axe de la porte[3], que Thoutmosis III avait décidé d'ériger cet obélisque « unique », dont il a tenu à proclamer l'originalité : « C'était la première fois qu'on érigeait un obélisque unique dans Thèbes ! » (§ 1.) Et, à en juger par celui qui, accidentellement, se dresse solitaire sur la place de la Concorde, l'impression produite par l'obélisque de Thoutmosis III, découpant sa haute silhouette sur la masse des monuments de Karnak, ne devait pas manquer de grandeur : faisons confiance sur ce point au goût des architectes de cette belle époque.

1. Devant le VII^e^ pylône, au contraire, on voit encore les bases de deux obélisques, dont l'une supportait le monolithe actuellement à Constantinople (voir note 4, p. 586), ainsi qu'un fragment du fût de l'autre obélisque, gisant à terre, non loin de son emplacement primitif (cf. Sethe, *Urkunden*, IV, 589).

2. Tout au moins jusque sous le règne d'Aménophis III (successeur de Thoutmosis IV). M. Chevrier, l'actuel Directeur des travaux de Karnak, m'écrit à ce sujet (7 avril 1948) : « Pour le moment nous n'avons aucune raison de croire qu'avant Aménophis III il y ait eu de gros monuments au Sud du VIII^e^ pylône. Mais la question du X^e^ pylône se pose encore à cause de la présence des deux statues colossales dressées par Aménophis, fils de Hapou, et sculptées sur place... A mon avis, le X^e^ pylône a été projeté par Aménophis III qui en a fait les fondations, et Horemheb a construit le gros-œuvre et l'a décoré. »

3. « Je n'ai trouvé — me dit encore M. Chevrier — aucune trace des fondations d'un obélisque dans la cour entre les VIII^e^ et IX^e^ pylônes : un dallage existe dans l'axe ; or les fondations de tous les autres obélisques présentent leur face supérieure exactement au niveau du dallage. » — Reste que l'obélisque pouvait s'élever à droite ou à gauche du dallage axial de cette cour. Mais il est plus vraisemblable qu'il se dressait dans l'axe du VIII^e^ pylône, assez loin de la façade peut-être, en un emplacement qui ne fut occupé plus tard ni par le IX^e^ pylône, ni par le X^e^.

*
* *

Comment expliquer cette étrange dérogation à une loi architecturale bien établie depuis le Moyen Empire, strictement observée à toutes époques — et par Thoutmosis III lui-même, à Karnak (IVe et VIIe pylônes) comme à Héliopolis ? On en est réduit à des hypothèses ; je hasarderai celle-ci : Thoutmosis III, en même temps qu'il se disait fils aîné d'Amon, était un fidèle d'Atoum « seigneur des Deux Pays, l'Héliopolitain », de Rê-Horakhti et des « âmes » d'Héliopolis. Des inscriptions[1] rappellent divers travaux qu'il fit exécuter au temple construit dans cette ville sainte par les rois de la XIIe dynastie ; et les deux obélisques (aujourd'hui à Londres et à New-York[2]), qu'il avait érigés devant le temple héliopolitain, continuent à témoigner de sa piété envers le dieu-soleil.

Or ce temple de la XIIe dynastie succédait à un ou plusieurs sanctuaires très anciens, d'un type spécial, dont les plans pouvaient se trouver encore aux mains des prêtres ; peut-être aussi les bas-reliefs sculptés sur les murs du nouveau temple conservaient-ils le souvenir de l'ancien. De ce dernier, qui n'a laissé aucune trace, il est possible cependant de se faire une idée par les « temples solaires » de la Ve dynastie élevés sur son modèle, par celui notamment qu'avait construit à Abou-Gourob le roi Niouserrê[3]. La partie essentielle de ce lieu de culte consistait en une cour rectangulaire, au fond de laquelle se dressait, sur un lourd soubassement en maçonnerie, un obélisque fait de gros blocs ajustés : le fût de l'obélisque était plutôt court et une grande importance était donnée au pyramidion, image d'une pierre sacrée — le *benben* — sur laquelle s'était posé le premier soleil à l'origine

1. Textes dans Sethe, *Urkunden*, IV, 830-832.

2. Textes : *ibid.*, 590-594. Deux autres obélisques y avaient été érigés cinq siècles plus tôt par Sésostris I : l'un des deux est encore debout ; l'autre s'est écroulé au XIIe siècle de notre ère.

3. Bissing-Borchardt-Kees, *Das Re-Heiligtum des Königs Ne-Woser-Re*, I (1905), pl. I (cf. aussi pl. III).

du monde et qu'on vénérait à Héliopolis. C'est vraisemblablement en souvenir de cet obélisque primitif que Sésostris I avait érigé deux monuments semblables, mais plus sveltes et monolithes, devant la façade du temple renouvelé d'Héliopolis[1]. Thoutmosis III voulut-il faire mieux et, en dressant à Karnak, vers l'entrée méridionale du temple d'Amon, un obélisque « unique », entendit-il rappeler, de façon plus sensible, les origines et le décor du culte le plus ancien pratiqué à Héliopolis et ailleurs, dans les temples solaires ? Il se peut.

Ainsi — avant Aménophis II, dont la piété envers le Sphinx de Gizéh, image d'Harmakhis, nous est aujourd'hui connue[2], avant Thoutmosis IV, qui prétendait devoir sa couronne à ce même dieu[3], avant Aménophis III, qui favorisa la dévotion au Disque solaire, Aton[4], — le grand Thoutmosis aurait, le premier, montré la voie où, quelque quatre-vingts ans plus tard, devait s'engager définitivement Aménophis IV. « l'hérétique », quand, loin de Thèbes et à l'abri des prêtres d'Amon, il construisit, dans sa nouvelle capitale, un temple à ciel ouvert où était ostensiblement célébré le culte du Soleil.

Mai 1948.

Gustave LEFEBVRE.

---

1. Un autre obélisque, d'ailleurs d'un type différent (il est sur plan rectangulaire et arrondi au sommet), a été retrouvé au Fayoum, à Bégîg, où il existe encore, par les savants de l'Expédition de Bonaparte (*Descript. de l'Égypte, Antiq.*, IV, p. 517-520 ; *ibid.*, pl. LXXI) : il porte lui aussi les cartouches de Sésostris I. Existait-il des obélisques royaux, destinés à la décoration des temples, avant la XII[e] dynastie ? Nous l'ignorons pour le moment.

2. Par la stèle découverte à Gizéh en 1936 : SÉLIM HASSAN, dans *Annales Serv. d. Antiq.*, XXXVII (1937), p. 128 (avec deux planches). Cf. A. VARILLE, dans *B. I. F. A. O.*, XLI (1942), p. 31.

3. Cf. la « stèle du Sphinx », ERMAN, *Sitzungsber. preuss. Akademie*, VI (1904), p. 428. [Cette inscription est certainement antérieure à la Réforme d'Aménophis IV.]

4. Cf. M. et J. DORESSE, dans *Journal asiatique*, CCXXXIII (1945), p. 192-196.

LE GALOP DU PARTHÉNON

Nos civilisations avancées, par rationalisme sans doute, peut-être par lassitude, se complaisent parfois dans l'art immobile. « Je hais le mouvement qui déplace les lignes » a fait dire à la Beauté un poète. Les peuples jeunes ont manifesté, au contraire, dès les temps les plus reculés, un goût hardi pour l'expression de la vie, pour la représentation des mouvements. Le désir a créé l'impossible : le dessin, cette immobilité, a exprimé la mobilité. Et, des mouvements, le plus indiscernable, le galop, plus que tout autre, a été un sujet de prédilection choisi par les artistes de l'antiquité — apprentis sorciers.

L'attitude la plus habituellement dessinée — galop étendu, galop volant — dans son expression la plus intense a été étudiée par nous[1] et présentée comme physiologiquement vraie (prouvée par la photographie) pour les quadrupèdes plus légers que le cheval. L'attitude inverse, très rare — galop ramassé — a été dessinée parfois. Nous croyons avoir établi le fait, bien qu'il soit nié. Des scènes de poursuite existent[2]. Nous voudrions présenter aujourd'hui une troisième attitude, avec l'intention de démontrer qu'elle est la combinaison des deux premières. C'est elle qui constitue la partie la plus importante de l'œuvre, peut-être la plus admirée de l'art antique ; nous voulons parler de la frise du Parthénon et de sa célèbre suite de cavaliers au galop. L'expression du mouvement en paraît si vraie que tous les historiens d'art, tous les archéologues qui l'ont décrite ont pu écrire, comme Max. Collignon, sans crainte de se tromper : « On admire sans réserve la justesse des attitudes ».

1. *Rev. archéol.*, 1945, 2, p. 18-36.
2. *Rev. archéol.*, 1942-1943, 1, p. 18-23.

Cette unanimité tient à ce que, lors de l'apparition des sensationnelles photographies instantanées de l'Américain Muybridge, des spécialistes du cheval, techniciens en apparence (au premier rang desquels il faut placer le colonel Duhousset, officier de cavalerie), les ont comparées au galop du Parthénon, en en vantant « la vérité », sans distinguer ce qu'il a de conventionnel[1]. En Allemagne, l'hippologue A. Diehl écrit *(Die Reiterschöpfungen der Phidiasischen Kunst)* approuvant Duhousset — et, ce qui est plus grave, S. Reinach[2] —: « Phidias ne peut qu'être vrai » —. La seule réserve que nous connaissions a été faite avant les affirmations des hippologues et des historiens d'art, par Marey, l'émule français de Muybridge. « Ces figures diffèrent beaucoup des allures du galop rapide usité de nos jours[3]. » Cette timide remarque n'a alerté personne. L'idée de la vérité du galop du Parthénon est tellement reconnue qu'un savant aussi averti que Charles Henry a pu dire : « Il a fallu la photographie instantanée pour nous révéler la vérité des chevaux de Phidias... On pourrait, d'après les chevaux de Phidias, mesurer la persistance des impressions visuelles chez les Anciens et voir de combien s'est allongée pour nous, etc... Un cinéma qui « tournerait » à une vitesse normale pour nous se trouverait tourner à une vitesse trop faible pour un ancien Grec[4] ». Il faut reconnaître que les idées du colonel Duhousset ont été reprises et renforcées par un historien d'art célèbre, doué d'un exceptionnel talent, S. Reinach — et, qui plus est, en un livre séduisant, hélas ! tissu d'erreurs[5]. L'auteur y affirme que l'attitude,

1. Voir *Phidias réaliste — Le cheval dans la nature et dans l'Art* — études par le colonel Duhousset.

2. Le commandant Lefebvre des Noëttes, en 1931 et 1933, appelle lui aussi, le galop du Parthénon — le galop vrai — (p. 204 de *L'Attelage, le cheval de selle*), le décrivant d'ailleurs avec une négligence telle qu'il n'en compte que 3 battues, comme si c'était un galop ordinaire. Il y a ainsi une véritable conspiration générale de la bonne volonté.

3. *Le Mouvement*, p. 199.

4. *Conférence à la Sorbonne.* Laboratoire de Physiologie des sensations ; relevé par M. Monod Herzen, *Amour de l'Art*, 1921, p. 118 et 163.

5. *La représentation du galop dans l'antiquité* (*Rev. archéol.*, 1900-1901, 2e édition, augmentée, 1925).

de beaucoup la plus fréquente de la frise α de la figure 1 « un seul pied au sol » (qu'il appelle à tort : canter) est le « seul schéma du galop qui soit confirmé par la photographie » (p. 16). « Canter » est en français le petit galop ou galop de chasse, ou encore galop rassemblé — le *moins relevé* des galops, alors que le galop du Parthénon est exceptionnellement relevé. L'affirmation que nous venons de citer invite le lecteur à reconnaître la similitude du schéma α galop du Parthénon, et du schéma A, fig. 1 (silhouettes de Duhousset d'après une photographie de Muybridge) : phase — un seul pied au sol — du *plus relevé* de tous les galops, du galop de course. Comme les deux schémas sont loin d'être semblables, on cherche une argumentation. Elle consiste uniquement dans la note 5 de la page 16 : « Cf. mes *Chroniques d'Orient*, t. II, p. 300, où j'ai insisté sur ce fait à l'occasion du livre de Marey, *Le Mouvement*, Paris, 1894 », Reinach y présente un calque fait par lui-même d'une photographie de Marey, fig. 140-1, qu'il ne craint pas de décrire comme : « cheval au petit galop sur la frise du Parthénon, qui répond exactement aux instantanés de l'auteur. » Ici, fig. 2. Nous avons ajouté une ligne de terre normale, car, par une présentation tendancieuse, le calque a été haussé du côté gauche de sorte que le cheval, au lieu d'être horizontal (le galop rassemblé est une « allure rasante ») a l'avant-train faussement relevé, l'arrière-train faussement ramassé. Malgré cela, même sur le dessin de S. Reinach, à des membres postérieurs ramassés au minimum, correspondent des antérieurs ramassés au minimum. Au Parthénon, à des membres postérieurs ramassés bien

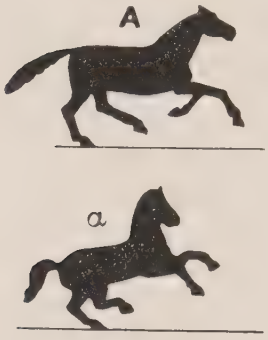


Fig. 1. — Le galop, selon la photographie et selon l'art.

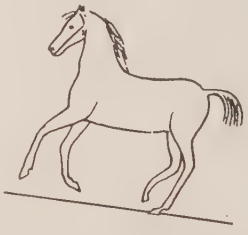


Fig. 2. — Photogramme d'un cheval au petit galop (cf. Parthénon).

davantage, correspondent au contraire des antérieurs étendus au maximum (fig. 3, 23-27).

Pour nous, il n'y a qu'une seule attitude du galop sur la frise du Parthénon. Tous les chevaux qui y sont représentés au galop ont les membres antérieurs relevés à l'extrême (sauf cinq exceptions plus modérées). Les membres postérieurs, au lieu d'être très étendus, eux aussi, dans l'attitude que l'on pourrait appeler « classique » (fig. 19, le cheval de gauche), sont ramassés — cela avec trois variantes d'intensité — (deux pieds au sol, un seul pied au sol, aucun pied au sol). Nous y reviendrons.

Fig. 3.
Galop du Parthénon.

Autrement dit, c'est, évitant l'archaïsme des membres trop parallèles, la combinaison arbitraire des deux temps extrêmes du galop que les Anciens ont dessiné : étendu pour l'avant-train, ramassé pour l'arrière-train. On pourrait appeler cette attitude « mixte ». C'est une synthèse qui donne une bouleversante illusion du mouvement. Ce schéma, nous ne l'avons pas trouvé dans l'art magdalénien, justement objectif, et peu intellectuel. Il apparaît, très fréquent, sur les vases de Suse du 4e millénaire (fig. 4). M. G. Contenau commentant cette attitude, sous la rubrique « chien courant », p. 294, fig. 200, de son *Manuel d'archéologie orientale*, écrit : « Cette représentation de la course rapide est l'équivalent, en Elam, du galop mycénien ; les Égéens ont représenté l'animal au moment où il se détend, les Elamites, dans le temps qui précède la détente, celui où l'arrière-train se ramasse sous l'animal ». Nous ajoutons, et cela, croyons-nous, a une certaine importance, que si l'arrière-train se ramasse, il se ramasse seul ; l'avant-train reste, comme au galop volant, allongé. Le lecteur comprend qu'un quadrupède ne galope pas avec ses seules pattes de derrière, comme

Fig. 4.
Attitude mixte (vase de Suse).

Fig. 5-14. — Aspects divers du galop.

ce jouet que nous connaissons tous : lapin hérissé de poils auquel une poire de caoutchouc brusquement pressée permet de faire détendre l'arrière-train.

Cette attitude « mi-ramassée, mi-étendue », sans se perdre en Orient, fut peu employée (fig. 5, d'après un cachet élamite : G. Contenau, *M. A. O.*, fig. 271), et le plus souvent l'animal représenté est peut-être couché (fig. 6). Les quadrupèdes sans genoux, fauves ou chiens, se couchent ainsi pattes allongées. Nous avons dit ailleurs comment les attitudes de repos durent suggérer les attitudes de mouvement. C'est sur des fauves en cette attitude, que se tiennent les dieux en procession (cylindre syro-hittite : G. Contenau, *M. A. O.*, fig. 663). La procession avance vraisemblablement. Voici (fig. 7) une antilope syro-hittite au galop, puisque les équidés et les ruminants ne peuvent pas se coucher sans plier les genoux (Musée du Cinquantenaire, *Cat.* nº 484). En Égypte, à part un exemple (fig. 8) qui appartient à la préhistoire thinite (peinture de Hiérakônpolis : Quibell, t. II, pl. LXXVI), nous n'en avons pas trouvé d'exemples bien francs avant la XVIIIe dynastie[1].

La fig. 11, d'après la patère d'Amathonte, au Metropolitan Museum, est d'un net caractère égyptien ; un seul pied arrière est à l'appui, l'attitude est plus vivante ; l'exemple date du IXe siècle avant notre ère. C'est exactement la disposition des pattes la plus fréquente dans la frise du Parthénon. Il serait intéressant d'en chercher en Égypte le prototype.

Chez les Assyriens, nous trouvons deux exemples[2].

En Crète, le motif est très rare, son apparition tardive. Dans la céramique grecque, la posture apparaît à la fin du géométrique. Dès lors, l'attitude — pattes arrières au sol — est très fréquente en céramique. Elle sert à rompre le rythme des frises de chevaux au galop étendu habituel. Les pattes sont encore très parallèles. Sur la fig. 19, d'après un cratère corinthien (Louvre E. 636), la convention est flagrante,

1. Fig. 9 : bague de Thoutmès II (Mus. Louvre) ; fig 10 : d'après un bas-relief d'Aménophis IV (Tell el Amarna).

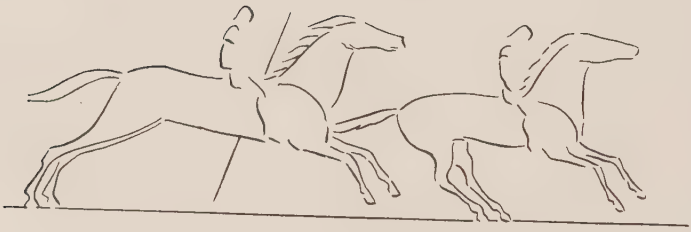
2. Bas-relief assyrien (Layard, *Monum.*, série I, p. 50 ; et aussi série II, p. 29).

15

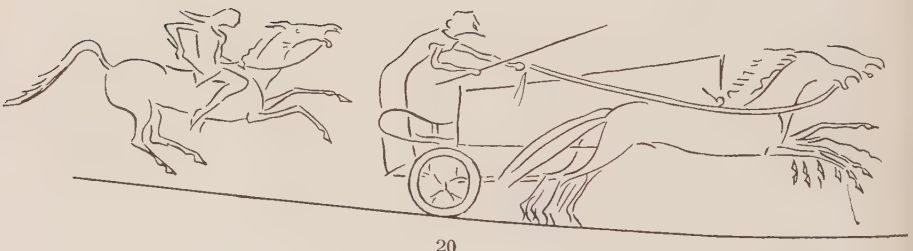
16

17

18



19



20

Fig. 15-20. — Le galop animal et ses variantes.

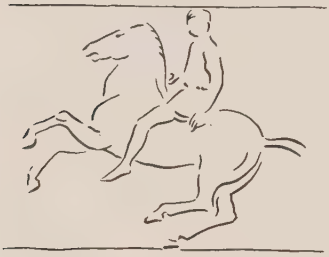
puisque les membres antérieurs sont tous invariablement étendus. Des juxtapositions analogues sont très fréquentes et semblent bien établir que les artistes acceptaient délibérément la convention. Sur la fig. 20, d'après une hydrie, signée de Pamphaios (B 300, British Museum), le cheval est en « suspension » audacieuse. Il poursuit un char qui affirme une ligne du sol. Sur la fig. 21, décadrachme d'Evainetos, trois chevaux ont l'attitude du Parthénon ; un seul a l'attitude étendue ; cette particularité ne se trouve pas sur toutes les monnaies de la série, il serait intéressant de déterminer si elle se voit sur les plus anciennes. Les membres sont devenus très divergents. C'est la conséquence d'une évolution vers le réalisme. Elle détermina la variante, un seul pied au sol au lieu de deux. L'exemple de la fig. 20 date des environs de 525 avant J.-C. Si cette variante est dès lors fréquente, ce n'est pas une innovation ; nous avons vu des exemples beaucoup plus anciens.

Fig. 21. — Décadrachme de Syracuse.

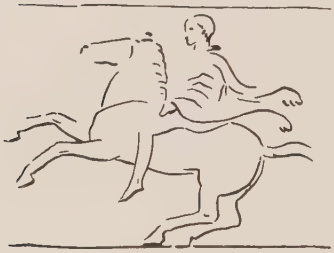
Fig. 22. — Amphore n° 377 de la Bibliothèque nationale, Paris.

Ainsi le schéma de l'attitude « mi-ramassé, mi-étendu »,

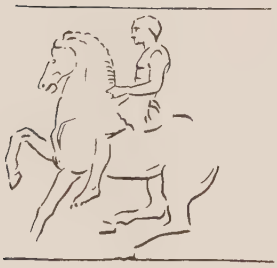
23



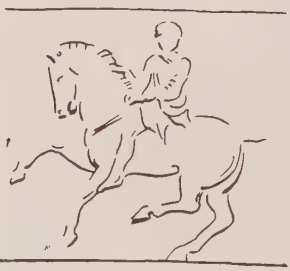
24



25



26



27

Fig. 23-27. — Le galop du Parthénon.

est d'usage courant à Athènes, quatre-vingts ans avant l'exécution de la frise du Parthénon.

On voit cependant sur celle-ci, dans une dizaine de cas, une particularité, qui, si elle ne saute pas aux yeux, n'en est pas moins étrangement exceptionnelle ; nous ne l'avons pour ainsi dire pas rencontrée dans les représentations du galop, plus anciennes. La patte avant du premier plan paraît au-dessus de celle du second (fig. 23 et 24). Si cette disposition n'a pas été inventée par Phidias, ou l'un de ses collaborateurs, la popularité de l'œuvre la propagea. Elle est très nette sur les décadrachmes de Syracuse (fig. 21). On pourra le remarquer : les fréquentes répliques de l'attitude du Parthénon sont le plus souvent données à des chevaux de quadriges (peut-être à cause de la lisibilité des membres postérieurs, bien détachés des roues du char), ou encore plus rationnellement, deux pieds au sol à des chevaux qui se cabrent, genoux pliés. Si les membres antérieurs restent étendus (jouant de l'épinette, disent les écuyers), c'est alors une attitude de combat ou simplement une « cabrade » qui retombe. Cette arabesque sinueuse est éminemment décorative, mais ne correspond plus au galop. C'est elle qui, entre autres exemples, est adoptée presque exclusivement sur la frise du temple d'Artémis Leucophryné, au Musée du Louvre. A part les cas que nous venons de signaler le « galop du Parthénon » tomba en défaveur. Les exemples s'en feront de plus en plus rares. Nous remarquerons toutefois qu'ils restent le plus souvent d'une qualité exceptionnelle, certainement due à leur prestigieux modèle (fig. 22, d'après l'amphore n° 377 de la Bibliothèque Nat. Paris). Cette défaveur s'explique peut-être par le fait que les artistes d'alors, épris de vérité physiologique, ayant compris le caractère conventionnel de l'attitude, le lui reprochèrent. Il y a justement de nombreux exemples d'atténuations.

Considérons de plus près la frise du Parthénon.

La chevauchée se développe sur trois des faces du temple, mais la face Sud est particulièrement mutilée. Ce qui en reste permet toutefois d'affirmer que les attitudes des chevaux sont exactement semblables à celles des deux autres côtés mieux

conservés. Nous examinerons donc seulement les chevaux des frises Ouest et Nord. Nous ne compterons pas, comme chevaux au galop, les quatre chevaux qui se redressent de toute la hauteur de la frise, refusant leur cavalier.

Les pattes de devant y sont invariablement très relevées ; sur la fig. 23, aucun pied n'est au sol (une dizaine de chevaux) ; c'est l'attitude la plus caractéristique, la plus conventionnelle, car les membres postérieurs y sont au ramassé maximum. Sur la fig. 24, un seul pied est au sol (environ vingt-cinq chevaux) ; la première battue vient d'être faite. Sur la fig. 25, deux pieds sont au sol — environ dix chevaux ; certains cas sont douteux — la seconde battue vient d'être faite, très rapprochée de la première. Des photographies présentent cette attitude : elle correspond alors à la retombée d'un « cabré » ou à un changement de pieds. Cinq exemples montrent une attitude exceptionnelle : tantôt (le cas se présente quatre fois) la seconde battue est ou sera faite non par le deuxième membre postérieur, mais par l'antérieur latéral (fig. 26) ; c'est là, et là seulement, le rythme du *canter* (qu'ignorait S. Reinach) ; mais ce *canter* n'est pas juste, car la jambe relevée l'est beaucoup trop ; tantôt (ce cas ne se présente qu'une fois), la seconde battue sera faite par l'antérieur diagonal ; c'est une variante des quatre exemples exceptionnels que nous venons de voir (fig. 27). Le rythme de galop y est absolument faux, mais le mouvement n'en est pas moins admirable.

Fig. 28 — Reprise du modèle.

Critique étroitement rationnelle du « galop du Parthénon », les documents photographiques servant de critères :

Tous les chevaux sont donc à peu près à la même attitude. Les critiques que nous allons formuler sont valables pour la

cinquantaine d'exemples qu'on discerne (les cinq exceptions mises à part). Remarquons d'abord que nous n'avons pas affaire à un galop ordinaire, car il est à quatre battues, ce qui existe dans la réalité pour le galop rassemblé (le canter) et le galop de course.

L'ordre des battues sera juste, dans notre exemple comme dans la plupart des autres (à condition naturellement de renoncer à l'appellation « canter »). L'intervalle entre la première et la seconde battue est ici suffisant ; ce n'est pas le cas dans les variantes (fig. 25-23) où tantôt le cheval s'appuie sur deux pieds, tantôt ne touche en aucun point le sol. Le corps est trop oblique, la croupe trop près de terre, les antérieurs sont trop étendus, trop relevés, l'antérieur gauche devrait être au plus près du postérieur gauche. Faisons une expérience : remontons la croupe afin de mettre le corps horizontal ; le cavalier, sortant malencontreusement, pour la tête, de la frise, sera haussé, mais en même temps, les membres

Fig. 28 *bis.* — (Corrigée).

Fig. 29. — La chevauchée du Parthénon.

postérieurs seront moins engagés, la tête du cheval sera avancée, l'antérieur droit sera abaissé ; ce déplacement général sera d'ailleurs insuffisant et ne correspondra pas encore à la réalité photographique ; il faudra, encore et surtout, complètement ramasser l'antérieur gauche : (cf. la rectification : fig. 28 *bis*) Remarquons encore qu'un hippologue critiquerait le rythme « désuni » de la fig. 25 qui se retrouve plusieurs fois. C'est une faute pour un cavalier que de permettre ce galop à son cheval. On pourrait arguer que l'antérieur gauche ne descend pas, mais monte encore ; l'attitude serait alors encore plus conventionnelle.

Caractère et valeur de la Chevauchée du Parthénon

La frise, modulation délicate d'ombre et de lumière, est le seul décor du grand mur, et la figuration demandait ainsi une certaine densité.

Des cavaliers plus petits sur des chevaux horizontaux auraient laissé des vides plus considérables. La disposition oblique de petits chevaux, jarrets près de terre, permet de faire régner les têtes des chevaux et des cavaliers au plus haut. C'est, particulier raffinement, le principe décoratif de l'isocéphalie, qui ne laisse à la composition qu'un minimum de vide en accordant aux figures (sans tenir compte de leurs proportions relatives) leurs plus grandes dimensions possibles. L'audace de représenter les chevaux, membres de devant au plus développé, membres arrière au plus ramassé, passe inaperçue, en raison de la justesse du rythme et de la vérité de l'anatomie. L'œil, partant de la ligne de sol, s'empare d'abord des pieds arrière, chemine, suivant les admirables lignes courbes, des jambes arrière aux jambes avant — et pour cela, il faut quelques fractions de seconde : voyage dans l'espace, mais aussi voyage dans la durée ; les jambes de devant ont eu le temps de se tendre (fig. 29).

Animation magique du marbre.

R. Lefort des Ylouses.

UN « MODÈLE RÉDUIT » DE NAVIRE MARCHAND ROMAIN

Pour étudier la technique navale des Anciens, nous disposons d'une documentation figurée abondante ; mais l'absence presque complète de représentations en volume constitue cependant une lacune très grave, car les monnaies, les mosaïques, les peintures sur vases et les fresques ne donnent guère que des vues de flanc. C'est ce qui fait l'intérêt d'un petit marbre conservé au Musée des Thermes sous les arcades

Fig. 1. — Navire du Musée des Thermes (Rome).

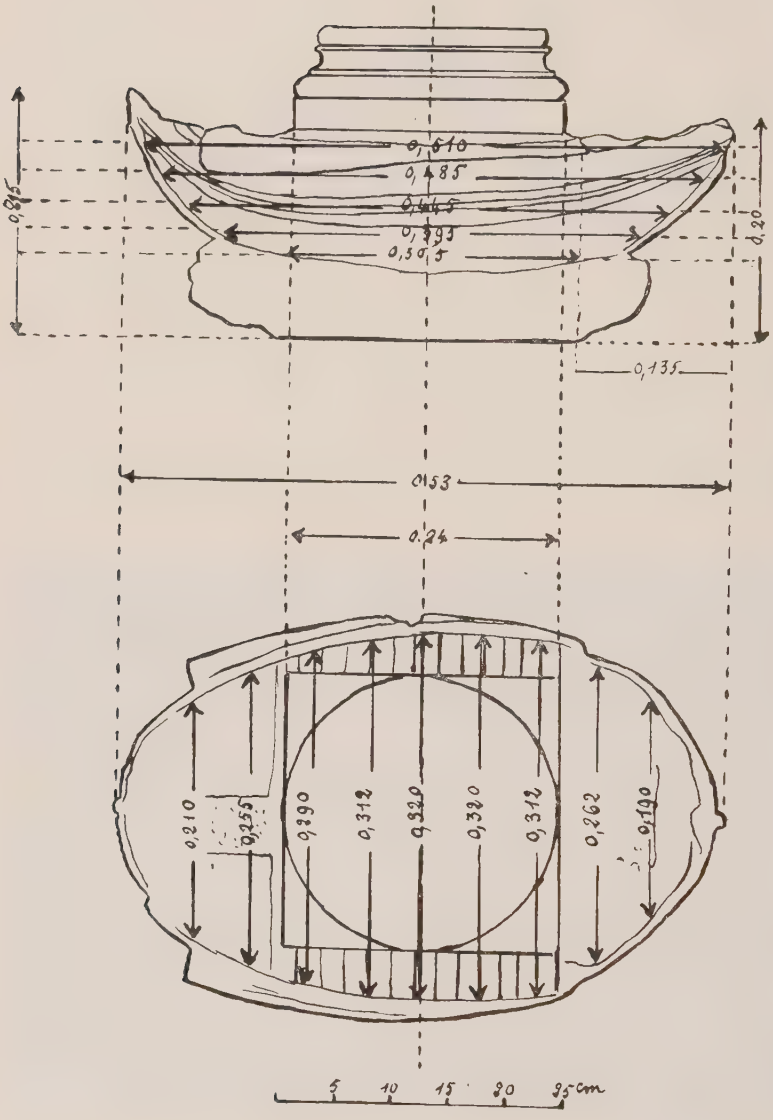


Fig. 2. — Base du Musée des Thermes en forme de navire.

du grand cloître et qui paraît être resté inédit (fig. 1-2)[1].

Les archives du Musée ne contiennent aucun renseignement de provenance, mais le recueil de P. Arndt a publié une photographie d'un navire servant de base, assez semblable, qui se trouve au Musée Torlonia et provient des ruines du *Portus Augusti*[2]. La communauté de l'origine est attestée par la singularité même des documents — tous deux représentant un « vaisseau rond » supportant la base d'une colonnette ionique qui occupait la place du mât — ; par l'identité des formes et des dimensions, enfin par la similitude des décorations[3] : il est certain que les deux pièces ont fait partie du même ensemble, dont la nature ne peut d'ailleurs être précisée.

Le bateau des Thermes[4] a 0 m. 53 de longueur hors tout, mais sa proue est endommagée ; il devait mesurer primitivement 56 cm. comme celui du Musée Torlonia. Sa largeur maxima est de 0 m. 32 au maître-couple[5] ; la hauteur au-dessus de la flottaison de 0 m. 11, également au maître-couple. Faute de connaître l'échelle adoptée par le sculpteur, nous ne pouvons déduire les dimensions correspondantes d'un bâtiment de grandeur réelle, mais cela nous permet tout au moins de fixer les proportions. Le rapport de la longueur à la largeur est de 1,75. Au premier abord ce chiffre paraît suspect, car les dimensions de l'*Isis*, que décrit Lucien[6], donnent un rapport de 4 ; mais le chiffre correspond à celui

1. Je remercie très vivement M. le Pr S. Aurigemma, Surintendant des Antiquités de Roma I, Directeur du Musée des Thermes, qui a bien voulu m'autoriser à publier ce document. Je remercie également M. Paribeni, Attaché au Musée des Thermes, dont l'aide et les renseignements m'ont été particulièrement précieux.

2. P. Arndt, *Photographische Einzelaufnahmen Antiken Sculpturen*, n° 3763.

3. Je donne les longueurs des deux bateaux au paragraphe suivant. Pour leurs décorations, v. p. 612 sqq.

4. Je n'ai pas pu étudier personnellement le navire du Musée Torlonia, dont je n'ai appris l'existence qu'après avoir quitté Rome ; mais la photographie et les commentaires des « *Einzelaufnahmen* » montrent qu'il ne peut fournir à l'archéologie navale d'autres renseignements que le nôtre.

5. Non compris les « ailes » ni les rambardes.

6. Lucien, *Navigium*, 5. Cf. F. Miltner, art. *Seewesen (Systematik)* : Pauly-Wissowa, *Real-Encyclopädie, Suppl.*, V. 922.

de bateaux loués par saint Louis à l'occasion de ses croisades, qui était de 1,7[1] : malgré le millénaire qui sépare les temps en cause, cette identité prouve bien que des bâtiments construits suivant un tel plan pouvaient parfaitement naviguer. La comparaison serait même plutôt en faveur du modèle

Fig. 3. — Le bateau du Musée Torlonia.
Cf. P. Arndt, *Photogr. Einzelaufnahmen*, n° 3673.

antique, dont les murailles étaient déversées vers le dehors, si bien que sa largeur à la flottaison était moindre d'un tiers environ, tandis que les nefs médiévales avaient probablement des murailles verticales, ou même présentaient une « rentrée » à la partie supérieure ; si bien que la largeur maxima se trouvait effectivement à la flottaison.

---

1. D'après A. Jal, *Archéologie navale*, II, p. 375 sqq. Cf. aussi G. La Roërie et C[t] J. Vivielle, *Navires et marins de la rame à l'hélice*, I, p. 203-204. Bien entendu, je ne tiens pas compte des « châteaux » des nefs médiévales.

Rejeter les proportions de l'*Isis*[1] serait cependant tomber dans une autre erreur : il faut simplement en conclure que les vaisseaux à voile n'avaient pas toujours le même allongement : ceci paraît avoir été négligé jusqu'à présent. On devrait s'efforcer d'en tenir compte lorsqu'on essaie d'iden-

Fig. 1. Base en forme de navire.

tifier les différents types, bien que l'état de notre documentation le rende difficile ; il serait bon d'utiliser, à défaut de l'allongement, le rapport entre la longueur et la hauteur au-dessus de la flottaison, bien que sa valeur soit beaucoup moindre[2].

1. Ses dimensions sont probablement exagérées, car il s'agit d'un navire exceptionnel.

2. Ce rapport est de 4,8 pour le bateau des Thermes. C'est parce que la classification des types n'a pas été faite de façon satisfaisante que je n'essaie pas ici de l'y intégrer. L'étude des rapports ne devrait pas être conduite d'une façon

La largeur décroît vers la poupe dès l'axe transversal : à une distance de 0 m. 20 elle est de 21 cm. Vers l'avant, au contraire, elle reste de 32 cm. pendant 5 cm. et elle est encore de 31 cm. 2 à 10 cm., mais elle diminue rapidement ensuite et à 0 m. 20 elle n'est plus que de 19 cm. L'avant et l'arrière n'étaient donc pas symétriques, les largeurs maxima étaient reportées vers l'avant, mais la proue était cependant plus pointue que la poupe.

Voici plus d'une douzaine d'années, le C^t^ Lefebvre des Noëttes a attiré l'attention sur l'importance du gouvernail dans l'évolution des constructions navales[1]. Ses conclusions, très pessimistes à l'égard des possibilités des marines antiques, ont été admises par les uns et rejetées par les autres, mais de ces controverses ressort l'impression que les gouvernails des grands navires de l'Antiquité romaine sont bien mal connus. C'est encore une conséquence de l'état de notre documentation. Sur la plupart des documents apparaissent des dispositifs qui subsistent encore sur certains bâtiments d'Extrême-Orient, bien qu'ils n'y présentent plus aucune utilité sérieuse, et que l'on appelle les « ailes »[2]. Or, sur nos documents, ces « ailes » vues de flanc cachent l'attache du gouvernail, dont l'importance est primordiale, car c'est d'elle que dépend dans une large mesure la taille et la maniabilité de l'appareil.

Sur les grands navires il ne s'agissait certainement plus d'une simple rame, un peu plus grande que les rames de nage, mais manœuvrée d'une façon à peu près identique : c'était un engin beaucoup plus grand, impossible à manier de cette façon, simplement mobile autour d'un axe presque vertical, bref un « gouvernail à pivot », comme le reconnaissait Lefebvre des Noëttes, qui faisait cependant entre les deux types une confusion trop favorable à sa théorie.

---

trop minutieuse, car nos documents sont seulement des œuvres d'art, dont les proportions n'avaient pas à être mathématiquement exactes ; il fallait qu'elles le fussent au moins à peu près à l'œil : ceci suffit pour établir une des bases essentielles de la classification.

1. En particulier dans son livre *De la marine antique à la marine moderne*, 1935.

2. Cf. Poujade, *La Route des Indes et ses navires*, p. 260 et p. 268.

On n'avait jusqu'à présent qu'une seule représentation claire du gouvernail à pivot : c'est un haut-relief qui se trouve dans une église de Milan et qui date du XIVe siècle[1]. Malgré

Fig. 5. — Partie supérieure de la base.

le millénaire qui le sépare des modèles antiques, la ressemblance est telle qu'il peut certainement éclairer l'interprétation de documents d'autrefois. Le gouvernail à pivot y apparaît comme un outil fragile, mal lié au bâtiment, attaché par des

1. Reproduit par G. La Roërie et S. Vivielle, *Navires et marins, de la rame à l'hélice*, I, pl. 1.

moufles destinées à permettre de le relever facilement en cas d'avarie ; sur les figurations antiques, on voit souvent d'ailleurs les gouvernails à pivot attachés par des estropes ; dans ces conditions l'aile ne servait guère qu'à protéger la délicate fixation du gouvernail au bordage.

Fig. 6. — Avant de la base-navire.

Le marbre des Thermes prouve que son rôle pouvait être infiniment plus important. Les deux gouvernails ont été cassés, mais les moignons de leurs mèches subsistent, enchâssées dans les deux « ailes » qu'ils dépassent légèrement en haut et en bas ; le dispositif apparaît donc encore, particulièrement à tribord où la sculpture a moins souffert[1].

Chaque aile se présente ainsi comme une sorte de caisse à

1. Le bateau du Musée Torlonia a conservé ses gouvernails. La comparaison avec la photographie qu'en donnent les *EA* de P. Arndt (v. p. 609, n. 2) corrobore l'exactitude de notre interprétation.

claire-voie modelée sur les flancs du navire et fermée vers l'arrière. Elle est percée d'un puits où passe la mèche ; à la partie supérieure, le puits débouche dans une gorge où devait glisser un dispositif d'arrêt destiné à empêcher la

Fig. 7. — Arrière de la base-navire.

mèche de s'enfoncer, peut-être un simple ergot dont il subsisterait une trace à tribord[1].

C'était un dispositif fort simple et riche de possibilités. Bien entendu, il s'agissait toujours d'un gouvernail à pivot ; mais il pouvait atteindre de grandes proportions, car il était très bien soutenu. Sa mèche pouvait être suffisamment forte pour garantir sa solidité ; les estropes étaient pratiquement

1. La gorge paraît être seulement demi-circulaire ; peut-être était-ce pour limiter la rotation du gouvernail ?

inutiles, les changements en mer devaient être rares[1]. Surtout, le pilote n'avait plus à exercer le moindre effort pour soutenir le gouvernail : il n'avait plus qu'à le maintenir convenablement orienté en agissant sur la longue barre qui s'emmanchait transversalement sur l'extrémité de la mèche. Dès lors, tombe le principal argument de Lefebvre des Noëttes : un tel gouvernail demeurait bien inférieur au gouvernail d'étambot, mais il n'avait plus à être proportionné aux forces humaines, il pouvait l'être aux besoins du navire. Les dimensions du safran n'étaient plus limitées que par la forme de la coque, nécessairement déversée vers l'extérieur, par la largeur des « ailes » qu'on ne pouvait pas exagérer sans les rendre trop fragiles, sans nuire à la stabilité et sans augmenter son encombrement, enfin par la nécessité de ne pas rendre les manœuvres trop brutales.

L'absence de modèles en relief empêche encore de fixer la mesure dans laquelle les grands bateaux étaient pontés. Le Marbre des Thermes ne donne sur ce point que des indications insuffisantes, car sa partie supérieure a particulièrement souffert et la base de la colonnette en occupe la plus grande part. On se rend compte cependant qu'un plancher couvre la coque sur près des deux tiers de sa longueur ; il est possible qu'il ait été surélevé par le sculpteur pour figurer un pavement soutenant la base de la colonnette. A l'arrière le plancher s'interrompt : dans un vrai bateau, c'est par là sans doute qu'on aurait eu accès à l'intérieur ; dans l'axe du bâtiment il y a cependant une surface irrégulière qui doit correspondre à une partie en saillie aujourd'hui disparue ; c'est certainement la dunette, d'où le pilote manœuvrait les gouvernails. L'avant est trop endommagé pour qu'on puisse en tirer une indication utile.

On aimerait pouvoir émettre une hypothèse sur le monument d'où proviennent les deux marbres, et sur leur emploi : cela ne paraît pas possible. Les « infulae » qui ornent la poupe

1. Peut-être pouvait-on remonter le gouvernail de façon à amener le safran au contact de l'aile afin de ne pas l'exposer inutilement, par exemple pendant les arrêts ; tel semble être le cas des gouvernails du marbre Torlonia.

du bateau des Thermes devraient peut-être le faire considérer comme un navire sacré, et sa décoration, — lions, dauphins affrontés de part et d'autre d'un cratère, armes amazoniennes — pourrait se rattacher à l'iconographie de Cybèle ; mais il serait vain de chercher une signification particulière à la grecque ou au rameau stylisé. Sur le document du Musée Torlonia, on retrouve, d'après le recueil de P. Arndt, le même rameau, la même grecque, une tête de Méduse entre deux dauphins affrontés, peut-être des armes amazoniennes (trident), des monstres marins, en particulier sur les ailes. Il ne semble pas qu'on puisse tirer une conclusion intéressante d'un ensemble aussi peu original ; or, nous n'avons aucun indice en dehors de la décoration.

Joel Le Gall.

15-2-1948.

'ΑΡΓΟΜΟΥΝΙΑΤΙΚΟΝ

Dans le Glossaire grec de Du Cange, à l'article μουνή, on lit : « Hinc ἀργομουνιατικόν, tributum quod pendunt viduae, apud Chios insulanos. » Du Cange ne donne aucune référence, et n'emploie pas non plus l'abréviation *MSS*, par laquelle cet infatigable lecteur nous informe si souvent qu'il a rencontré tel ou tel mot dans un manuscrit de la Bibliothèque Royale. Où a-t-il donc découvert ce terme assez surprenant ?

Je crois avoir trouvé la source de Du Cange. Le *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis* fut publié à Lyon en 1688. Or en 1666 avait paru à Leyde la première édition des *Dames galantes* de Brantôme. Et dans le Septième Discours, on peut lire ceci : « Telles femmes vefves seraient bonnes à l'isle de Chio, la plus belle isle et gentille et plaisante de Levant, jadis possédée des Genevois, et depuis trente-cinq ans usurpée par les Turcz, dont c'est un très-grand domage et perte pour la chrestienté. En ceste isle donc, comme je tiens d'aucuns marchans genevois, la coustume est que, si une femme veut demeurer en viduité, sans aucun propos de soy remarier, la Seigneurie la contraint de payer un certain prix d'argent, qu'ilz apellent *argomoniatiquo*, qui vaut autant à dire (sauf l'honneur des dames) *c.. reposé et inutille* [...]. Je leur ay demandé à aucuns de ceste isle de Scio sur quoy ceste coustume pouvait estre fondée : ilz me respondirent que pour tousjours mieux repeupler l'isle[1]. » Les Genevois de ce texte sont, cela s'entend, les Génois. L'île de Chio (dont *Scio* est le

1. Brantôme, *Les Dames galantes*, éd. Maurice Rat, Paris (Garnier), 1948, p. 433.

nom italien) ayant été prise par les Turcs en 1566, ce passage dut être écrit par Brantôme vers 1601, ce qui est plausible. On notera que la forme grecque que laisse supposer la transcription est ἀργομονιατικόν, et non ἀργομουνιατικόν. Mais c'est assurément cette dernière forme qu'il faut, avec Du Cange, préférer. L'étymologie n'est en effet nullement douteuse, et d'ailleurs indiquée par Brantôme lui-même : ἀργόν + μουνή.

Il est fort possible que Brantôme, dont la curiosité était toujours en éveil, ait interrogé sur cet impôt des marchands génois, en raison de leurs relations avec l'île de Chio. Mais il est probable qu'il avait été mis sur la voie par un autre texte, qui pourrait d'ailleurs avoir été lui aussi la source de Du Cange. Guillaume Bouchet, sieur de Brocourt, juge consul des marchands de Poitiers, publia à Poitiers en 1584 le premier Livre de ses *Serées*, recueil de contes et anecdotes présentés sous forme de propos de veillée, qui eurent beaucoup de succès et furent souvent réimprimés[1]. Dans la cinquième Serée de ce premier Livre, intitulée *Des nouvellement mariez et mariees*, on lit : « Un autre prenant la parole va dire que ces vefves, qui se remarient si tost, ont peur de payer un tribut que prend le Turc en l'isle de Chio sur les vefves qui veulent demeurer ainsi, et ne se veulent remarier, que certains Publicains veulent mettre sus. Car en cette Isle, disait-il, les femmes vefves qui demeurent en viduité, payent une certaine dace, que la Seigneurie contrainct payer, qui s'apelle *Argomoniatico*, qui est autant à dire, en bon François, que cas reposé et inutile[2]. » Il est clair que ce passage a inspiré Brantôme, et il est vraisemblable que Guillaume Bouchet tenait lui-même ce renseignement de marchands de Poitiers, en relations d'affaires avec Chio, ou avec des marchands génois.

Serait-il possible de remonter plus haut ? C'est peu pro-

1. L'édition commode, encore que médiocre, est celle qu'a donnée Roybet en six volumes publiés à Paris (dans la Bibliothèque Lemerre) de 1873 à 1882. Le sixième volume est occupé par un lexique.

2. Roybet, qui bien entendu n'a pas ouvert Du Cange, n'a pas compris l'étymologie du mot. Il l'explique ainsi : ἀργός, inactif + μονίας, solitaire + ικός, suffixe d'adjectif.

bable, si l'institution de l'impôt sur les veuves à Chio est bien le fait des Turcs. Du moins n'ai-je pas jusqu'ici trouvé sur ce sujet d'autres indications. Il reste que le mot grec ἀργομουνιατικόν, dans sa pittoresque verdeur, est bien attesté, et l'on est surpris qu'il ait été, depuis Du Cange, oublié par tous les lexicographes. Je ne l'ai rencontré dans aucun des dictionnaires qui m'ont été accessibles, et chose plus étonnante, il est absent du tout récent et monumental Dictionnaire en cours de publication par l'Académie d'Athènes. La preuve est faite, une fois de plus, qu'on devra attendre longtemps avant que l'admirable Glossaire de Du Cange soit vraiment remplacé.

P. Lemerle.

KRISA

En reprenant à mon tour le problème de Krisa[1], je ne me flatte nullement de lui donner une solution définitive. Je désire seulement « faire le point ». Il m'a paru qu'en examinant plus minutieusement la tradition littéraire antique, il était possible tantôt de rectifier, tantôt de confirmer, en les précisant ou en les nuançant, les vues de mes prédécesseurs, et de dégager une théorie générale susceptible de rallier, du moins je le souhaite, tous ceux qui ont participé aux fouilles de Chrysso et de Xeropigado.

Le problème sur lequel nous interrogerons les textes peut se formuler ainsi : y a-t-il eu une Krisa distincte de Kirrha ? Quand a-t-elle existé ? Que fut-elle au juste ?

Il paraît naturel de chercher d'abord une réponse dans les écrits géographiques de l'Antiquité. Or, on constate que la plupart de nos auteurs[2] et les plus importants, Dionysios Kalliphontos (*Pér.*, v. 73-81), Strabon (IX, 3), Pline (IV, 7), Ptolémée (III, 14), distinguent deux villes. A côté de Kirrha, que nous voyons dès le début du v^e^ siècle associée à la célé-

1. De la bibliographie antérieure aux fouilles de 1935-1938, il suffira de rappeler, l'article de Pieske, *RE*, XI, 2 (1922), col. 18, *s. v. Kirrha*. Sur les fouilles de Chrysso : *RA*, 1936, 2, p. 129-145 (Lerat-Jannoray) ; *BCH*, 1937, p. 299-326 et 1938, pp. 110-148 (Jannoray-Van Effenterre). Sur celles de Xeropigado, voir provisoirement la *Chronique des Fouilles* dans *BCH*, 1937, p. 457-461 et 1938, p. 465-470. Articles de synthèse : *BCH*, 1937, p. 33-43 (Jannoray) ; *RA*, 1944, I, p. 15-20 (Roger-Van Effenterre) ; *RA*, 1945, I, p. 27-54 (Jannoray).

2. Et non pas seulement Strabon, comme l'écrit J. Jannoray, *BCH*, 1937, p. 36, n. 2. A ces tenants de la thèse dualiste il faut ajouter d'après l'*Etymologicum Magnum*, un certain Leocrines qui ne nous est pas autrement connu(*FHG*, IV, p. 438).

bration des concours pythiques[1], qui est attestée comme port de Delphes par de nombreux textes de tout genre[2], et dont enfin nous connaissons en partie les ruines[3], ils font place à une Krisa qui a pour nous beaucoup moins de consistance. Ils ne la citent pas seulement, ils la situent. Mais c'est justement dans cet effort de précision que se montre leur ignorance véritable. L'un met Krisa à l'intérieur du pays[4], les autres sur la côte, tantôt à l'Est, tantôt à l'Ouest de Kirrha[5] ; Strabon même sur ce point semble se contredire à quelques lignes de distance[6]. On accordera plus de confiance au voyageur Pausanias, dont nous sommes sûrs qu'il a visité les lieux. Il a vu l'hippodrome pythique, le port de Kirrha et son sanctuaire apollinien. Krisa n'a pour lui aucune réalité : c'est simplement le nom de Kirrha dans les poèmes homériques[7]. On ne lui a donc montré nulle part, ni à l'intérieur ni sur la côte un site de Krisa. Au reste l'attitude des « géographes » s'explique sans peine. Ils savent que le golfe tout entier porte le nom de Κρισαῖος κόλπος[8], que la plaine qui s'étend au pied de Delphes s'appelle le Κρισαῖον πεδίον[9]. Ces expressions

---

1. Cf. plus loin les textes de PINDARE et de BACCHYLIDE.

2. Dès le IVe siècle par des textes épigraphiques : *FD*, III, 5, 19, ll. 45, 46, 47 ; 25, I A, l. 4 ; III C, l. 11 ; 27, I, ll. 9, 18 ; 45, l. 4.

3. A Xeropigado, cf. p. 621, n. 1.

4. DION. KALL., v. 20-21 : ἐν τῇ μεσογείᾳ δ'ἐστι Κυπάρισσος πόλις | Κρῖσά τε, μετ'αὐτὴν Δαυλίς.

5. Ptolémée met Krisa à l'Ouest de Kirrha. Pline aussi, peut-être, mais ce passage est d'une confusion extrême.

6. X, 3, 1 : αὐτὴ γὰρ ἡ Κρῖσα τῆς Φωκίδος ἐστὶν ἐπ'αὐτῆς ἱδρυμένη τῆς θαλάττης καὶ Κίρρα, καὶ Ἀντικύρα... ; X, 3, 3 : πρόκειται δὲ τῆς Κίρρας τὸ Κρισαῖον πεδίον εὔδαιμον · πάλιν γὰρ ἐφεξῆς ἐστιν ἄλλη πόλις Κρῖσα ἀφ' ἧς ὁ Κόλπος Κρισαῖος · εἶτα Ἀντικύρα...

7. X, 37, 4-8.

8. L'expression ne désigne pas seulement la baie de Salone, mais le golfe de Corinthe tout entier. THUC., I, 107 ; II, 69, 83, 86 ; IV, 76 ; STRABON, VI, I, 7 ; VIII, I, 2 ; 2, 3 ; 6, 21 ; IX, 2, 2 ; 2, 15 ; 2, 25 ; 3, I ; DIODORE, XII, 47, I ; HÉLIODORE, II, 26, I. On parle aussi de Κρισαία θάλασσα (STRABON, IX, 2, 15 et de Κρισαῖον πέλαγος (PAUS., X, 13, 10).

9. HÉRODOTE, VIII, 32 ; ISOCRATE, XIV, 31 ; DION. KALL., v. 73 ; CALLIMAQUE, *H.*, IV, v. 178 ; STRABON, IX, 3, 3. Mais aussi Κιρραῖον πεδίον : ESCHINE, III, 107, 118, 123 ; Ps. SKYLAX, 37. Lexiques d'HARPOCRATION, SUIDAS, ÉTIENNE de Byzance, *Hyp.* PIND., *Pyth.*, IV.

supposent une Krisa. Bien plus, celle-ci est mentionnée par le Poète, en qui ils voient, comme Strabon, l'ἀρχηγέτης de leur science. Comme en bien d'autres cas[1], ils n'ont fait que donner une réalité à ce qui n'était plus qu'un souvenir.

Essayons donc, en remontant le cours des siècles, de déterminer à quelle époque Krisa fut une réalité. Les textes les plus récents où le nom de Krisa se trouve associé, non à des légendes, mais à des faits contemporains, sont trois passages de Pindare. Il y apparaît une fois directement (*Isthm.*, II, 18 : ἐν Κρίσᾳ) et deux fois dans son dérivé Κρισαῖος (*Pyth.*, VI, 18 : Κρισαίαις ἐνὶ πτυχαῖς ; V, 37 : Κρισαῖον λόφον). Il s'agit toujours d'évoquer le cadre des concours sportifs des Pythia, qui avaient lieu dans le *dromos* de la plaine, voisin de Kirrha. Aussi bien Pindare parle-t-il plus souvent encore de Kirrha à propos des victoires de ses champions[2] et son rival Bacchylide fait de même[3]. Il n'use donc de Krisa que comme d'un synonyme poétique qui est à Kirrha ce qu'est Pythô à Delphes et Pisa à Olympie. On n'en a jamais conclu qu'il ait connu une Krisa réelle. Tout au plus a-t-on pensé que les expressions dont il se sert dans les *Pythiques* paraissaient prouver une connaissance précise du site de l'antique Krisa[4]. Cela même n'est pas sûr. Dans la *VI*e *Pythique*, Κρισαίαις ἐνὶ πτυχαῖς n'est qu'une expression vague où je vois surtout une réminiscence du vers 269 de l'*Hymne Homérique :* ἐν Κρίσῃ ποίησαι ὑπὸ πτυχὶ Παρνησσοῖο. Et l'on peut se demander si, quand il décrit dans la Ve l'ascension des porteurs du char d'Arcésilas : ὁπόσα ... ἄγων | Κρισαῖον λόφον | ἄμειψεν ἐν κοιλόπεδον νάπος | θεοῦ, il ne se souvient pas de celle des Crétois dans ce même *Hymne*, v. 520-521 :

> ἄκμητοι δὲ λόφον προσέβαν ποσίν, αἶψα δ'ἵκοντο
> Παρνησσὸν καὶ χῶρον ἐπήρατν...

1. Dionysios fait place à la mythique Kyparissos (v. 20) ; Ptolémée distingue Pythia *(sic)* de Delphes (c. XIV) ; Strabon décrit le site d'Anemoreia, cité du *Catalogue homérique* dont l'existence ultérieure ne nous est pas attestée.

2. *Pyth.*, III, 73-74 ; VII, 16 ; VIII, 19-20 ; X, 15 ; XI, 12.

3. IV, 14 ; X, 20. Aucun exemple de Κρῖσα dans nos fragments.

4. Jannoray, *BCH*, 1937, p. 35 ; *RA*, 1945, I, p. 41, n. 1 de la p. 38

Il reste que l'expression est assez précise, que le λόφος en question a bien chance en effet d'être l'éperon rocheux qui s'avance au Sud-Est de Chrysso et où nous avons dégagé les restes d'une ville forte mycénienne. La route antique longeait le mur Nord de l'enceinte[1]. Mais Pindare ne dit rien de ces ruines, et rien ne permet de savoir s'il donne l'épithète de Κρισαῖος à la colline parce qu'il y situe l'antique Krisa ou parce qu'elle domine le Κρισαῖον πεδίον.

Les concours dont Pindare célébrait les vainqueurs passaient pour avoir été institués environ un siècle plus tôt pour commémorer la victoire des Amphictions dans la première guerre sacrée. Cette guerre, les anciens textes l'appellent volontiers la « guerre kriséenne »[2]. La ville qui en fut l'objet se nommait-elle donc Krisa ? Aucun de nous ne le pense aujourd'hui et il faut marquer avec force que si la critique qui fut faite de la théorie traditionnelle, après les premières fouilles, était liée à des hypothèses topographiques[3], elle n'en garde pas moins toute sa valeur. On peut seulement la préciser davantage[4]. En fait, seuls Strabon (IX, 3, 4)[5] et l'auteur anonyme de la *I*re *Hypothesis des Pythiques* parlent nettement de Krisa à propos de la première guerre sacrée (ils sont d'ailleurs en complet désaccord sur le site de la ville)[6]. Dans le *Presbeutikos* pseudo-hippocratique[7], il n'est question que

1. *BCH*, 1937, p. 325 et pl. XXIII (route « mycénienne », mais le chemin n'a jamais dû beaucoup s'éloigner de ce tracé).

2. Κρισαικὸς πόλεμος (Callisthène, dans Athénée, XIII, 560) ; Κρισαῖος πόλεμος (Strabon, IX, 3, 4 et 10).

3. Jannoray, *BCH*, 1937, p. 33-43.

4. C'est ce qu'ont entrepris de faire déjà J. Roger et H. Van Effenterre (*RA*, 1944, I, pp. 15-20).

5. Strabon (VI, 1, 15) attribue également à Krisa, d'après Éphore, la fondation de Métaponte. Mais, contrairement à ce qu'on avait cru, la tradition se rapporte, non à l'époque historique, mais aux temps légendaires. Cf. J. Bérard, *La colonisation grecque de l'Italie Méridionale et de la Sicile* (Paris, 1941), p. 196-197 et 353. La Krisa dont il parle n'est donc pas la ville dont nous traitons en ce moment.

6. Le grammairien situe Krisa à l'intérieur : Κρίσης κτισθείσης ἐπὶ τῶν στενῶν τῆς ἐπὶ τοὺς Δελφοὺς ἀγούσης ὁδοῦ. Cf. Jannoray, *BCH*, 1937, p. 41-42 et *RA*, 1945, I, p. 42 (suite de la note des pages précédentes).

7. Voir le texte dans l'article de H. Pomtow, *Klio*, XV, 1918, p. 303-308. Le commentaire est aujourd'hui complètement périmé.

d'un Κρισαῖον ἔθνος que le rhéteur se représente comme composé de plusieurs cités avec une capitale (πόλις μεγίστη) dont il se garde bien de donner le nom. Frontin (III, 7, 6) parle avec la même imprécision d'un « *oppidum Crisaeorum* ». Tous les autres textes parlent de Kirrha et de Kirrhéens. Et il faut surtout prendre garde que ce groupe, le plus nombreux[1], est aussi celui dans lequel se trouvent nos sources les plus sûres : Callisthène et Eschine. Comme je l'ai déjà fait remarquer[2], Callisthène a dû recueillir à Delphes même les matériaux de son *Histoire de la Guerre Sacrée*, au moment où, avec son maître Aristote, il dressait le *Catalogue des Pythioniques*[3]. La seule élaboration de ce catalogue supposait l'étude des événements auxquels, suivant la tradition, les concours sportifs des Pythia devaient leur naissance. Une allusion précise de Plutarque au rôle qu'Aristote attribuait à Solon dans la guerre sacrée, prouve qu'en fait cet exposé indispensable n'avait pas été omis par les auteurs[4]. Les sources d'Eschine sont plus nettes encore. Il cite l'oracle rendu par la Pythie aux Amphictions, le serment prêté par les coalisés après leur victoire et l'imprécation qui l'accompagne, documents qu'il a lus affichés dans le sanctuaire[5]. C'est là qu'il a trouvé le nom des γένη παρανομώτατα, les Κιρραῖοι et ces Κραγαλλίδαι, que ne cite aucun autre texte relatif à la guerre[6]. Par Callisthène et par Eschine nous savons donc qu'au IVe siècle la tradition delphique identifiait avec Kirrha la ville sacrilège. L'expression de Κρισαῖος ou Κρισαϊκὸς πόλεμος n'est nullement

1. Eschine, III, 107-113 : Callisthène, dans Athénée, XIII, 560 ; *Chronique de Paros* (*FHG*, I, ll. 52-53) ; à Diodore, IX, 16 ; Plutarque, *Solon*, II ; Pausanias, X, 37, 4 ; Polyen, *Strat.*, III, 5 ; *Hyp. Pyth.*, 2 et 3.

2. Roger-Van Effenterre, *RA*, 1944, I, p. 17, n. 1.

3. On a conservé un fragment du décret amphictionique félicitant Aristote et Callisthène de leur travail : *FD*, III, 1, 400.

4. *Vie de Solon*, II : πεισθέντες γὰρ ὑπ'ἐκείνου πρὸς τὸν πόλεμον ὥρμησαν οἱ Ἀμφικτύονες, ὡς ἄλλοι τε μαρτυροῦσι καὶ Ἀριστοτέλης ἐν τῇ Πυθιονικῶν ἀναγραφῇ, Σόλωνι τὴν γνώμην ἀνατιθείς.

5. III, 113 : ταύτης τῆς ἀρᾶς καὶ τῶν ὅρκων καὶ τῆς μαντείας ἀναγεγραμμένων ἔτι καὶ νῦν...

6. Le nom ne reparaît que chez les grammairiens, sous des formes diverses ; cf. l'apparat critique de l'édition V. Martin et G. de Budé.

incompatible avec cette tradition, les opérations de guerre ayant dû avoir pour théâtre tout le Κρισαῖον πεδίον, et c'est pourquoi on peut lire dans Athénée la citation de Callisthène sous cette forme en apparence paradoxale : καὶ ὁ Κρισαικὸς πόλεμος ὠνομαζόμενος, ὥς φησι Καλλισθένης ἐν τῶι περὶ τοῦ ἱεροῦ πολέμου, ὅτε Κιρραῖοι πρὸς Φωκεῖς ἐπολέμησαν, δεκαέτης ἦν.

Que d'autre part, les fouilles faites à Xeropigado, pas plus que celles de Chrysso, n'aient encore rendu les ruines de la cité détruite en 580, ne prouve rien non plus contre cette interprétation. Les recherches de 1938 ont été en effet, comme le reconnaît J. Jannoray[1], trop brèves et trop limitées.

La guerre « kriséenne » appartenait encore à l'histoire. Il nous faut maintenant, en continuant notre marche en arrière, arriver aux temps héroïques. Dès qu'ils se reportent à cette époque lointaine, les textes cessent de connaître Kirrha pour ne plus parler que de Krisa[2] : qu'il s'agisse d'évoquer l'enfance d'Oreste auprès de Strophios et de Pylade[3], de dénombrer les cités phocidiennes dont les Naubolides emmènent les contingents devant Troie[4], ou de raconter la fondation de l'oracle pythique par Apollon[5]. Parmi ces textes, les poèmes « homériques » sont les plus précieux parce qu'ils sont les plus proches de ces temps légendaires. La *Suite pythique* surtout est un morceau de choix où le nom de Krisa apparaît dans un ensemble volontiers descriptif, œuvre d'un poète qui manifestement connaît les lieux. Elle mérite un examen détaillé.

Telphousa, peu soucieuse de voir Apollon s'établir sur son territoire, lui conseille d'aller fonder son temple :

ἐν Κρίσῃ... ὑπὸ πτυχὶ Παρνησσοῖο (v. 269)

---

1. *RA*, 1945, I, p. 42, note.

2. De la notice d'Étienne de Byzance : Αἰγά : Αἰγαῖον πεδίον συνάπτον τῇ Κίρρᾳ ὡς Ἡσίοδος..., on ne peut évidemment conclure avec certitude que le nom de Kirrha se trouvait chez le poète lui-même.

3. Sophocle, *Électre*, 180, 730 (où Κρισαῖον... πέδον n'est pas le strict synonyme de Κρισαῖον πεδίον). Pindare, *Pyth.*, XI, 53, est plus vague : Στρόφιον ἐξίκετο Παρνασσοῦ πόδα ναίοντα.

4. *Iliade*, II, 520 ; Lycophron, *Alexandra*, 1070.

5. *Hymne Homérique à Apollon*, v. 269 sqq.

Indication rapide que le poète transforme en description précise lorsque le dieu, docile, arrive au terme de son voyage :

> ἵκεο δ' ἐς Κρίσην ὑπὸ Παρνησὸν νιφόεντα,
> κνημὸν πρὸς Ζέφυρον τετραμμένον, αὐτὰρ ὕπερθεν
> πέτρη ἐπικρέμαται, κοίλη δ' ὑποδέδρομε βῆσσα
> τρηχεῖ'. (v. 282-285)

J. Jannoray avait cru que ces vers s'appliquaient à notre colline de Chrysso[1]. Il a dû reconnaître que le poète n'a voulu décrire que le site de Delphes[2]. Ce qui impose cette conclusion, c'est moins la description même que son contexte, négligé à tort : car c'est dans cette « Krisa » que le dieu jette les fondations du temple dont Trophonios et Agamédès construisent le « seuil de pierre » ; c'est là qu'il tue, près de la fontaine, le serpent monstrueux dont le corps putréfié vaudra au site son nom de Pythô. C'est donc bien Delphes que désignait ce terme de Krisa. « Tout se passe, écrit J. Jannoray, comme si celui-ci s'était d'abord appelé Krisa, avant qu'Apollon en eut fait choix[3]... » De cette apparence les Anciens ont été dupes parfois, et c'est devenu une élégance d'employer en poésie Krisa et Kirrha au lieu de Delphes[4]. C'était bien mal comprendre le poète, et le souci de logique qui l'avait guidé. Puisqu'il voulait expliquer le plus vieux nom du site, Pythô, et l'*epiklesis* du dieu par l'*aition* du meurtre du serpent, le site, avant l'arrivée d'Apollon, était nécessairement

1. *BCH*, 1937, p. 35.
2. *RA*, 1945, I, p. 41, note.
3. *Ibid.*
4. Krisa ancien nom de Delphes : ἐκαλεῖτο δὲ πρότερον Νάπη, εἶτα Πετρήεσσα, εἶτα Κρίσσα, εἶτα Πυθώ (*schol.* Pind., *Pyth.*, I). D'où en poésie l'épithète Κρισαῖος donnée à des choses delphiques : τό τε Κρισαίων ζάθεον τριπόδων ὑ[μ]νωιδὸν ὄρος (fragm. lyr. Pap. Berl. 9775 = Diehl, *Anth. Lyr.*, II, p. 310). Je me suis souvent demandé si Pindare dans les passages étudiés tout à l'heure n'en usait pas déjà de même. Enfin pour l'usage analogue de Kirrha et de l'adjectif dérivé, cf. les exemples déjà cités par Ulrichs à propos de l'*Hymne homérique* qu'il avait fort bien compris : Sénèque, *Œdipe*, 269 ; Lucain, V, 82 ; Stace, *Silv.*, III, 1, 141 ; *Théb.*, III, 106, 611 ; Juvénal, VII, 64, et XIII, 79 ; Claudien, éd. Koch, XXXV, 23 ; c. m. LIII, 35 ; app. II, 6 ; Nonnos, *Dion.*, IV ,317 sqq. et XIII, 427.

anonyme[1]. Il a imaginé de le désigner par le nom du *pays* dont il faisait partie. C'est ce que montre bien la suite de l'*Hymne*. Pythô, ayant acquis le droit de porter ce nom, le conserve. Krisa va maintenant s'appliquer à d'autres réalités. C'est le pays qui se révèle soudain aux marins Crétois, aux vers 430-431 :

ἀλλ'ὅτε δὴ Πελοπόννησον παρενίσαντο πᾶσαν,
καὶ δὴ ἐπὶ Κρίσης κατεφαίνετο κόλπος ἀπείρων...

et où bientôt ils abordent (v. 438-9) :

ἶξον δ'ἐς Κρίσην εὐδείελον ἀμπελόεσσαν
ἐς λιμέν', ἥ δ'ἀμάθοισιν ἐχρίμψατο ποντοπόρος νηῦς

L'apposition est limitative : Krisa n'est pas plus le nom du port pour le poète qu'il n'était tout à l'heure celui de Delphes, mais bien celui d'un ensemble, dont le port est une partie. Et c'est cet ensemble lui-même qui est évoqué, je crois, au vers 443, lorsque le dieu, s'échappant du vaisseau sous la forme d'un astre étincelant, va se poser sur son sanctuaire où il allume la flamme. Ce miracle du feu par lequel Apollon manifeste sa divinité est visible dans tout le pays de Krisa (v. 445-447) :

πᾶσαν δὲ Κρίσην κάτεχεν σέλας· αἱ δ'ὀλόλυξαν
Κρισαίων ἄλοχοι καλλίζωνοί τε θύγατρες
Φοιβοῦ ὑπὸ ῥιπῆς· μέγα γὰρ δέος ἔμβαλ' ἑκάστῳ.

Ainsi, dans la *Suite Pythique*, le nom de Krisa ne désigne jamais l'acropole de Chrysso ; il ne s'applique pas non plus spécialement à un autre site de la région, mais à tout le territoire compris entre la mer et Delphes, bref au Κρισαῖον πεδίον et aux escarpements qui le dominent.

On serait donc tenté de croire que Krisa ne fut jamais que le nom d'une province. Mais c'est une impression toute différente que nous donne notre autre texte « homérique », le

1. Le poète montre partout un véritable souci d'éviter tout anachronisme choquant, comme l'a bien montré Y. Béquignon, *Ann. Éc. Htes Ét. Gand*, II, 1938, pp. 7-8.

Catalogue des Vaisseaux. Krisa y figure dans la liste des villes phocidiennes (v. 519-20) :

οἳ Κυπάρισσον εἶχον Πυθῶνά τε πετρήεσσαν
Κρῖσάν τε ζαθέην καὶ Δαυλίδα καὶ Πανοπῆα...

Bien qu'Eustathe, embarrassé, commente : Κρίσα ... πεδίον καὶ πόλις..., tout le contexte et, surtout, le fait que Krisa et Pythô sont distingués montre que pour le poète Krisa est une ville. Aucun de nos deux textes ne se laisse dater avec précision[1], mais il n'est guère douteux que l'*Hymne* est postérieur au *Catalogue*, dont il semble s'inspirer en plusieurs passages[2]. Or, tout en connaissant le *Catalogue*, l'auteur de la *Suite Pythique* évite manifestement d'accrocher le nom de Krisa à un site déterminé. C'est donc que déjà, comme les écrivains postérieurs, il ne saisit plus Krisa que dans la réalité du Κρισαῖον πεδίον. La ville appartient à l'âge héroïque. Je crois de même que l'énumération du *Catalogue* vaut beaucoup moins pour l'époque, quelle qu'elle soit, où écrit l'auteur, que pour l'époque légendaire.

Mais, à ce point de notre enquête, les textes nous abandonnent, et seule l'archéologie peut nous servir de guide. Les fouilles de l'École française d'Athènes sur les sites de Xeropigado, au bord de la mer, et de Chrysso, plus à l'intérieur, ont permis sur la proto-histoire de cette région des conclusions fermes[3]. Le plus ancien habitat humain est celui de la côte. Il existe dès l'Helladique ancien au moins et l'oc-

1. Pour le Catalogue, cf. Béquignon, *Vallée du Spercheios* (1937), pp. 125 sqq. ; pour l'*Hymne*, les conclusions divergentes des derniers éditeurs, Allen, Sikes et Halliday, d'une part, et J. Humbert d'autre part (je ne crois pas au *terminus ante quem* indiqué dans cette dernière édition, p. 76-77 : les courses de chars n'ont jamais eu lieu à Delphes, de sorte que le v. 262 est parfaitement possible encore après 586 ; le *terminus post quem* est des plus incertains : je reviendrai sur cette question).

2. Les rapprochements sont signalés dans le commentaire de l'édition Allen-Sikes-Halliday (Oxford, 1936).

3. En attendant la publication de *Kirrha* (sous presse depuis 1938), cf. Roger-Van Effenterre, *RA*, 1944, I, p. 15-20 ; Jannoray, *ibid.*, 1945, I, p. 27-54 (la théorie du peuplement qui est développée dans ce dernier article appelle de nombreuses réserves).

cupation sera continue jusqu'à l'Helladique récent I. L'acropole de Chrysso au contraire ne commence à être habitée que vers le milieu de l'Helladique moyen ; elle se développe de façon continue jusqu'à la fin de l'HR III, où la cité est brutalement détruite, sans doute par les invasions doriennes. La région paraît bien former une unité, avec deux centres alternants, suivant les circonstances. En conclura-t-on que, dès l'origine, il y a eu deux noms pour ces deux sites : Kirrha, comme à l'époque historique, pour le port, et Krisa pour l'acropole de l'intérieur ? Ce serait à coup sûr la solution la plus simple. Mais elle s'accorde mal avec l'impression que nous a laissée l'étude des textes qui n'associent jamais le nom de Kirrha à ce passé légendaire pour lequel les mieux informés réservent le nom de Krisa. De plus il est assez naturel de penser que le golfe, le Κρισαῖος κόλπος a dû son nom au site maritime plutôt qu'à celui de l'intérieur ; que, puisque, à l'époque classique, ce nom apparaît comme une survivance, il le doit au plus ancien établissement de la région qui est précisément le port ; qu'enfin, puisque Krisa est un mot nettement préhellénique, il a chance d'avoir été porté à l'origine par le seul habitat qui, selon les théories couramment admises, peut être qualifié de préhellénique[1] : le port protohelladique de Xeropigado. Je pense donc que Krisa a été d'abord le nom du port. Lorsque plus tard un établissement secondaire s'est fondé sur l'acropole dominant la plaine, il n'a pas eu nécessairement un nom distinct de celui de la grande cité dont il était comme une succursale ou plutôt le refuge. Et de ce nom, il a pu, lorsque le port fut abandonné, devenir le seul propriétaire. Ainsi, aujourd'hui encore, Xéropigado garde le nom d'un village qui au début du XIX^e^ siècle se trouvait plus à l'intérieur, autour de l'actuelle chapelle de Saint-Polycarpe[2], et que les habitants, à la suite d'un trem-

1. Le mot, dans les premières publications sur Krisa et Kirrha, a été employé de façon peu cohérente. Il paraît sage de le réserver à l'époque antérieure à l'Helladique Moyen.

2. Cf. encore la vieille carte dressée par l'État-Major français, reproduite à la fin du livre de SCHOBER, *Phokis* (1924).

blement de terre, ont abandonné pour venir s'installer sur la côte. On comprend mieux ainsi les hésitations de la tradition et le parti pris par certains de considérer Krisa comme un territoire plutôt que comme une cité précise.

Cette Krisa de l'intérieur disparut à son tour, comme nous l'enseignent les fouilles, à la fin de l'époque mycénienne. Plusieurs siècles passent et Kirrha apparaît dans l'histoire à propos de la première guerre sacrée, qui lui sera fatale. Nous ignorons quand cette cité nouvelle qui fut, semble-t-il puissante, a pris naissance. De son emplacement, nous savons seulement qu'il ne coïncide exactement ni avec aucun des établissements antérieurs, ni avec celui du futur ἐπίνειον de Delphes qui portera le même nom. Si déçu qu'on ait pu être de ne pas retrouver les traces de la ville sacrilège à l'endroit où l'on a reconnu les traces certaines du port classique, il n'y a là, quand on y songe, rien que de très normal. Nous savons formellement qu'après la guerre sacrée tout le site a été frappé d'interdit[1]. Le port maudit ne pouvait plus être réutilisé. L'accusation d'Eschine contre les Amphisséens et la guerre sacrée qui suivit en sont la preuve. Comment eût-on pu taxer les Amphisséens de sacrilège, s'ils n'avaient fait qu'utiliser à leur profit un port dont usaient tous les Hellènes ? Tout est clair au contraire si les deux ports ne coïncident pas, si, après la guerre sacrée, le débarcadère des pèlerins a été ramené près de la magoula préhistorique et sanctifié par la fondation du sanctuaire apollinien que nous ont rendu les fouilles. L'ancien port est certainement à chercher plus à l'Ouest, plus près d'Itéa[2].

Quant au nom de Κίρρα, faut-il en faire une création

1. Eschine, III, 1, 107 : ἔστι γὰρ... τὸ Κιρραῖον ὠνομασμένον πεδίον καὶ λιμὴν ὁ νῦν ἐξάγιστος καὶ ἐπάρατος ὠνομασμένος. 113 : τὸν λιμένα τὸν ἐξάγιστον καὶ ἐπάρατον...

2. On dispose de ce côté de plus d'espace s'il est vrai, comme je me suis efforcé de le montrer, que Chaleion doit être localisé à Galaxidi (*REG*, 1943, pp. xiv-xv). J. Jannoray cependant répugne à étendre le domaine kirrhéen trop à l'Ouest. Mais ce n'est qu'une question de plus ou de moins et nous sommes d'accord sur la direction où il faudra chercher.

hellénique, comme le veulent certains modernes[1], ou y voir, comme le disaient déjà certains anciens, la transformation phonétique de Κρῖσα ? Je laisse aux linguistes le soin d'en juger[2]. Je me borne à noter que rien dans l'évolution historique que nous venons de retracer ne s'oppose à une telle interprétation.

Cette évolution, je la résumerai dans le tableau suivant :

Krisa I = magoula de Xeropigado (H. A.-H. R. I).
Krisa I *bis* et II = acropole de Chrysso (HM. II-HR III).
Kirrha I = site indéterminé à l'Ouest de Xeropigado (? -c. 580).
Kirrha II = Xeropigado (depuis le second quart du VI^e^ siècle).

Ce système pourra paraître compliqué. Mais on peut se demander si le tort des anciens et des modernes n'est pas précisément d'avoir voulu simplifier à l'excès une histoire dont les fouilles nous montrent bien toute la complexité.

Besançon, mai 1948.

L. Lerat.

1. Ainsi Wilamowitz, *Pindaros*, p. 71 : « Die Farbenbezeichnung κιρσός, braungelb, liegt entweder beiden zugrunde oder hat die Form erzeugt (?) »

2. La forme Κίρσα qu'on croit lire dans un fragment d'Alcée (éd. Th. Reinach-A. Puech, n° 44) peut-elle être considérée comme une forme de transition entre le Κρῖσα héroïque et le Κίρρα archaïque ?

L'IDENTIFICATION DES COMBATTANTS DE LA FRISE DE PAUL-ÉMILE A DELPHES

Nous dépendons toujours, pour la connaissance de la frise du monument de Paul-Émile à Delphes, de la publication provisoire faite, en 1910, par A.-J. Reinach dans un article[1] riche en suggestions, mais où la description est rapide, voire parfois inexacte.

Cette frise ionique, qui couronne le pilier commémoratif de la victoire de Paul-Émile à Pydna, représente, on le sait, divers épisodes de cette bataille (fig. 1). Vu l'intérêt tout particulier de cette œuvre qui est assurément un des incunables de la frise historique romaine[2], il nous a paru bon d'essayer de distinguer avec soin les différents types de combattants, afin de pouvoir présenter une interprétation plus fidèle des quatre scènes figurées. Faute de place, nous avons négligé volontairement ici, nous réservant d'y revenir plus tard, toutes les autres questions que soulève l'étude de cette frise, même celle de l'armement des différents types de combattants, pourtant fort utile à notre propos.

1. *BCH*, 1910, p. 433-468. — Cf. encore Van Essen, *BCH*, 1928, p. 231 (avec bibliographie de la frise) : « La description détaillée qu'a donnée Ad. Reinach me dispensera d'y revenir ». — La longue étude consacrée à la frise par P. Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains*, p. 165-188, apporte quelques corrections intéressantes à A. Reinach, mais est loin de présenter une description et une classification des combattants qui satisfasse pleinement.

2. Cf. Ch. Picard, *La sculpture antique*, II, p. 352, et R. Demangel, *La frise ionique*, p. 353.

Fig. 1. — Les quatre faces de la frise.

*
* *

DESCRIPTION DES QUATRE FACES

Face I

1. Fantassin, vers la dr., vêtu seulement d'un pagne[1]. Le bras g. porte le grand bouclier ovale. Le bras dr., auj. cassé, était levé et brandissait vraisemblablement une

1. La description donnée par A.-J. Reinach, p. 438, semble absolument erronée ; on ne distingue ni « cuirasse collante » ni « jupe droite ». Tout le haut du corps est manifestement nu et le pagne avec son gros bourrelet supérieur et son pan retombant sur la cuisse dr. se différencie nettement de la « jupe droite » que portent d'autres combattants.

lance (un trou de fixation se voit en effet sur le champ du relief, juste au-dessus du bouclier).

2. Cavalier dont le cheval se cabre contre le fantassin 1. Vêtement invisible derrière le bouclier rond à nervure centrale. Casque à paragnathides.

3. Cadavre d'un fantassin nu. Par une recherche de perspective, il est représenté au premier plan par rapport à 2, mais n'est pas foulé aux pieds par le cheval, contrairement à l'affirmation d'A.-J. Reinach.

4. Fantassin revêtu d'une cuirasse à épaulières échancrées et d'une jupe droite. Grand bouclier ovale ; la main dr. tenait une arme, aujourd'hui disparue. Il marche vers la dr. et foule aux pieds le cadavre de 3.

5. Cavalier ; cuirasse à épaulières échancrées ; jupe droite. Aucune trace de bouclier, malgré A.-J. Reinach. Le bras dr., aujourd'hui brisé, était étendu en arrière et devait brandir une arme. Bien que le cheval soit de profil à dr., le cavalier se retourne et se présente à peu près de face.

6. Cadavre de fantassin, foulé aux pieds par le cavalier 5. La poitrine, seule partie du corps visible, est nue. Tout le reste est caché par un bouclier rond couvert d'une décoration en relief.

Face II

1. Cavalier, se dirigeant vers la dr. ; cuirasse à épaulières droites ; jupe droite[1]. Geste du bras dr., cassé, incertain.

2. Cavalier, vêtu comme le précédent, même direction, le bras dr. levé pour frapper.

3. Cavalier ; cuirasse ; jupe plissée ; manteau attaché sur l'épaule dr. et volant au vent. Bien que la position des bras soit peu nette, il est certain qu'il s'oppose à 1 et 2. Son cheval, blessé au poitrail (trou de la blessure), s'affaisse sur les pattes antérieures et sa tête touche presque le sol.

4. Fantassin casqué, se protégeant d'un bouclier rond à décor

1. La présence du bouclier et du casque sur les combattants 1, 2 et 3, affirmée par A.-J. Reinach, p. 437, est purement hypothétique.

en relief, analogue à celui de I, 6, quoique différent dans le détail. Le corps est tout entier invisible. Il est situé à l'arrière-plan par rapport à 3, à qui il prête secours dans sa lutte contre 1 et 2.

5. Cheval sans cavalier, se dirigeant vers la g., mais retournant la tête vers la dr.
6. Fantassin, vers la dr. ; pagne à bourrelet. Grand bouclier ovale. Geste du bras dr. incertain.
7. Fantassin analogue au précédent, également en marche vers la dr., mais beaucoup plus mutilé, le bras droit levé.
8. Fantassin[1] tombé sur les genoux, blessé à la cuisse dr. (trou de la blessure). Tête sans casque ; bouclier rond à décor en relief, légèrement différent des deux autres, cachant presque tout le corps. On voit cependant apparaître le bas d'une jupe lisse. Le bras dr., aujourd'hui brisé, était tendu vers ses deux adversaires : 5 et 6, qu'il regarde.
9. Cavalier, vers la g., dont toute la partie supérieure est disparue. De l'armement on ne voit qu'un bouclier rond à nervure.
10. Cavalier, vers la g., presque entièrement disparu. Armement inconnu. Du costume on ne devine qu'un pan infinitésimal sur la jambe g.

Face III

1. Cavalier, entièrement disparu. Seuls subsistent des fragments du cheval cabré, vers la dr.
2. Fantassin, entièrement nu, tombé à terre. Il s'appuie sur un bouclier légèrement ovale[2], dont on ne voit que l'intérieur ; le bras dr. semble dressé contre l'attaque de 1. Il est blessé au ventre, comme le montre un trou près du nombril.
3. Fantassin, de face ; grand bouclier ovale à nervure ; le bras dr. probablement levé. Le costume est très difficile

1. Il est tout à fait impossible d'admettre, avec P. Bienkowski, p. 169, que 8 soit un cavalier tombé de son cheval et que le cheval 5 soit justement ce cheval. 5 est beaucoup trop éloigné de 8 pour qu'on puisse accorder créance à cette hypothèse.
2. Et non pas rond, comme l'affirme P. Bienkowski, p. 170.

à déterminer, car presque tout le corps est caché par un bouclier et l'on ne discerne qu'un fragment de vêtement sur la jambe gauche. Il n'est pas exclu qu'il s'agisse d'un pagne, analogue à ceux que l'on voit sur les autres faces, mais cette interprétation n'est pas certaine[1].

4. Cavalier ; cuirasse ; jupe plissée ; pas de manteau. Il est vu presque de dos, mais sa tête est de profil et regarde vers la dr. Son bras dr. était sans doute dirigé vers son adversaire, 5.
5. Fantassin, de profil à g., presque entièrement disparu. On distingue cependant très nettement la partie supérieure d'un pagne. En haut, on voit sur le champ les traces d'un grand bouclier ovale.

Face IV

Les combattants 1 et 2 ont été décrits par A.-J. Reinach comme étant un cavalier. Mais, si mutilée que soit cette partie de la frise, cette interprétation est absolument impossible. On voit nettement (fig. 2) les traces de deux fantassins placés l'un derrière l'autre, l'un debout et l'autre agenouillé[2].

1. Fantassin agenouillé, vers la dr., dont il ne reste pratiquement rien que la silhouette se détachant sur 2. Vêtement et armement incertains. Le bras g. était tendu en avant.
2. Fantassin, vers la dr. ; cuirasse et jupe plissée. Bouclier rond, vu de l'intérieur.
3. Cavalier, vers la dr. Seule subsiste une partie du cheval, mais la trace du cavalier permet de se l'imaginer à peu près dans la position de I, 5, le corps vu de face et se retournant en arrière.

1. Il ne semble pas possible d'admettre avec A.-J. Reinach, p. 441, qu'il porte une « cuirasse à épaulières ». Quant à la « courte jupe droite », elle paraît également exclue par une étude minutieuse de la pièce.

2. Mentionnons seulement pour mémoire la théorie de P. Bienkowski, p. 171, qui croit voir sur la première plaque de la face IV un char à quatre chevaux avec un aurige agenouillé et un combattant debout. En fait il n'y a pas quatre chevaux, mais un seul, et il n'y a pas de char (cf. fig. 2).

Fig. 2. — Face IV. Première plaque à gauche (personnages 1 à 3).

4. Fantassin nu[1], tourné vers la g. Blessé à la jambe g., il cherche à arracher l'arme de la plaie[2].
5. Fantassin de face ; cuirasse à épaulières échancrées et jupe droite. Grand bouclier ovale à nervure. Il semble brandir une lance, auj. disparue.
6. Cavalier vers la dr. Tunique plissée (ou froncée) à partir de la ceinture ; jupe ; manteau sur l'épaule dr. Le cheval est recouvert d'un *éphippion*. Cavalier et cheval sont tous deux blessés (trous de blessure très nets) : le cheval s'affaisse sur les pattes postérieures et le cavalier s'apprête à descendre. Il tenait sa lance contre sa poitrine (trace en travers de la poitrine).
7. Cavalier, couvert d'un bouclier circulaire à *umbo* central[3]. Casque à paragnathides. Vêtement invisible. Il se dirige vers la g.
8. Cavalier, vers la g., brandissant une lance, auj. perdue (trou de fixation visible). Cuirasse (la forme de l'épaulière est peu nette) et jupe unie.

***

LES DIFFÉRENTS TYPES DE COMBATTANTS

D'après leur costume et leur armement, les combattants peuvent se répartir en plusieurs types :

A) *Cavaliers*

Type 1 : cuirasse et jupe droite — I, 5 (épaulières échancrées). II, 1 et 2 (épaulières droites). IV, 8 (épaulières non visibles).

1. La description comme « fantassin à jupe droite » faite par A.-J. Reinach, p. 440, ne peut être retenue. C'est un défaut de la pierre qu'il a pris pour l'indication d'une jupe. En fait le corps est nu (les parties sexuelles sont nettement indiquées).

2. On ne peut dire qu'il « se baisse pour éviter le cheval ou le frapper au ventre » (A.-J. Reinach, p. 440) : la blessure est très nette (trou de fixation de l'arme) et semble imposer notre interprétation. — P. Bienkowski, p. 172-3, n'a pas vu non plus qu'il était blessé, mais pense qu'il se préparait à enfoncer son épée dans la poitrine du cheval.

3. Mais sans nervure centrale, malgré P. Bienkowski, p. 173.

Type 2 : bouclier rond à *umbo* central : IV, 7.
— 3 : bouclier rond à nervure : I, 2 et II, 9.
— 4 : jupe plissée { II, 3 (avec manteau). / III, 4 (sans manteau).
— 4 *bis :* justaucorps plissé ; manteau : IV, 6.

N. B. — Les cavaliers II, 10, III, 1 et IV, 3 ont entièrement disparus et nous ne pouvons les faire entrer dans aucun de ces groupes.

B) *Fantassins*

Type 5 : cuirasse ; jupe droite, bouclier ovale : I, 4 et IV, 5.
On peut supposer que le bouclier de I, 4, vu seulement de l'intérieur, était à l'extérieur décoré d'une nervure comme celui de IV, 5.
— 6 : pagne, grand bouclier ovale : I, 1, II, 6 et 7, III, 5.
— 6 *bis :* peut-être pagne, grand bouclier ovale : III, 3.
— 7 : entièrement nu { I, 3 et IV, 4 (sans bouclier), / III, 2 (avec bouclier légèrement ovale).
— 8 : bouclier rond à décor en relief : I, 6, II, 4 et 8.
— 9 : bouclier circulaire, jupe plissée : IV, 2.

N. B. — L'état de mutilation de IV, 1 ne permet pas de le classer dans un de ces groupes.

***

LE CAMP ROMAIN ET LE CAMP MACÉDONIEN

Comment répartir maintenant ces neuf types entre les deux adversaires ?

1° Nous trouvons nettement opposés :

sur la face	I	le type 6	au type 3
		— 1	au type 8
—	II	— 1	aux types 4 et 8
		— 6	aux types 3 et 8
—	III	— 6	au type 4
—	IV	les types 1 et 2	au type 4 *bis*.

Nous pouvons ainsi classer : d'un côté les types 1, 2 et 6, de l'autre les types 3, 4, 4 *bis* et 8.

Or le type 8 est représenté deux fois dans la position de vaincu (faces I et II.)[1] On en déduit donc que 1, 2 et 6 sont des Romains, 3, 4, 4 *bis* et 8 des Macédoniens.

2° Restent donc à classer les types 5, 6 *bis*, 7 et 9.

Type 5 : aucun des combattants de ce type n'a d'adversaire direct. Mais l'identité absolue de l'uniforme avec celui du type cavalier 1 nous permet de le ranger dans le camp romain.

— 6 *bis* : le grand bouclier ovale à nervure ne se retrouve que dans le camp romain.

— 7 : la mutilation ne permet pas de voir les adversaires, mais le fait que le personnage ne soit jamais représenté que dans la position d'un vaincu nous oblige à voir en lui un type macédonien.

— 9 : deux raisons le classent du côté macédonien : la jupe plissée (qui ne se trouve que sur des Macédoniens) et le bouclier rond (qui, chez les fantassins, n'apparaît que du côté macédonien).

On peut ainsi dresser le tableau suivant[2] :

	Romains	Macédoniens
Cavaliers	Types 1,2	Types 3, 4, 4 *bis*
Fantassins	Types 5, 6, 6 *bis*	Types 7, 8, 9

1. Sans vouloir entrer dans l'étude de l'armement, il faut signaler que le bouclier rond à décor en relief, caractéristique de ce type, est indubitablement la *chalcaspis*, arme défensive par excellence du fantassin macédonien.

2. On voit que les différences avec les types d'A.-J. Reinach sont assez importantes :

— il ne distingue pas les types 5 et 6, si différents pourtant par le costume, qu'il appelle en bloc D ;

— il méconnaît le type 7 (il met bien à part III 2 qu'il appelle C′, mais il prend IV 4 pour un Romain et n'explique pas I 3) ;

— le type 9 est pris pour un type de cavaliers (B″).

3° Enfin les combattants trop mutilés pour pouvoir être identifiés, peuvent toutefois être classés avec quelque probabilité dans l'un ou l'autre des camps :

— II, 10 est un Macédonien, parce qu'il charge en même temps que II 9. (Remarquer qu'à l'autre extrémité de même face se trouvent de même deux cavaliers, Romains cette fois.)
— III, 1 est Romain comme adversaire du Macédonien vaincu III, 2.
— IV, 1 est vraisemblablement Macédonien en tant que vaincu tombé sur le genou. D'ailleurs le Macédonien IV 2 ne semble pas du tout avoir affaire à lui, mais au cavalier suivant.
— IV, 3 est Romain comme ennemi du Macédonien blessé III, 4.

***

INTERPRÉTATION DES QUATRE SCÈNES

Face I

Un fantassin romain (1) s'oppose à un cavalier macédonien (2). Un autre fantassin romain (4) vient d'achever un Macédonien (3) ; il se retourne comme pour prêter main-forte à un cavalier romain (5) qui a terrassé un adversaire (6).

Face II

La scène est divisée en deux par un cheval sans cavalier (5) qui est certainement, comme l'avait vu Th. Homolle dès 1897[1], le cheval échappé qui fut l'occasion de la bataille. A gauche, deux cavaliers romains (1 et 2) foncent sur un cavalier (3) et un fantassin (4) macédoniens. A droite, deux fantassins romains (6 et 7) s'avancent contre trois Macédoniens : un fantassin déjà blessé et tombé sur le genou (8) et deux cavaliers[2] (9 et 10).

1. *BCH*, 1897, p. 621. Interprétation refusée à tort par P. Bienkowski, p. 177.
2. On ne peut pas hésiter, comme le fait A.-J. Reinach, p. 463, sur la nationalité de ces deux cavaliers. La comparaison de II, 9 avec I, 2 impose d'y voir des Macédoniens.

Face III

Un cavalier romain (1) a blessé un fantassin macédonien[1] qui défaille (2). Un cavalier macédonien (4), vu presque de dos, est pris entre deux fantassins romains au long bouclier ovale (3 et 5).

Face IV

Comme dans l'autre grand côté, un personnage central isolé (5) partage l'action en deux scènes : c'est vraisemblablement, selon la belle hypothèse d'A.-J. Reinach[2], le tribun Salvius lançant son javelot au plein milieu des ennemis. De part et d'autre de ce motif central, deux scènes de combat : à gauche, un cavalier romain (3) a fort à faire contre trois adversaires, tous trois à pied, dont deux sont déjà blessés et sans doute hors de combat (1 et 4), et dont un seul résiste encore (2)[3]. A droite au contraire, c'est un combat de cavaliers entre deux Romains (7 et 8)[4] et un Macédonien qui s'affaisse, blessé (6)[5].

Athènes, juin 1948.

Pierre Lévêque.

---

1. Faute d'avoir reconnu le type 7, A.-J. Reinach proposait au contraire, p. 463, d'y voir un cavalier macédonien et un fantassin romain. — P. Bienkowski, p. 170, voit aussi dans 2 un Romain.

2. On ne s'arrêtera pas aux raisons que P. Bienkowski, p. 177, croit opposer à A.-J. Reinach.

3. L'interprétation de toute cette scène telle que la présente A.-J. Reinach p. 463, est évidemment caduque à cause de la confusion des deux premiers fantassins avec un cavalier.

4. Les cavaliers 7 et 8 ne peuvent être Macédoniens, comme le croit Van Essen, *l. l.*, p. 239 : 8 appartient à un type très caractérisé de cavaliers romains (type 1). — Il ne semble pas non plus possible d'accorder à P. Bienkowski, p. 173, que 7 soit Macédonien : les deux cavaliers 7 et 8, chargeant ensemble, sont tous deux du même camp.

5. Le cavalier 6 n'est pas Romain, malgré P. Bienkowski, p. 173 (il est blessé et s'oppose au Romain 8).

IL CUOIAIO SARDO DI GONONE

Le credenze religiose, i riti sacri e le pratiche magiche offrono indubbiamente uno degli aspetti più peculiari e interessanti della primitiva civiltà della Sardegna ; tanto più interessante inquantochè esso — come quasi tutti gli altri aspetti della civiltà dell'isola — presenta un conservativismo tenace che ne ha fatto giungere delle manifestazioni attraverso ai secoli fino ai nostri giorni, talora quasi inalterate. Ma è altrettanto certo che la singolarità e il mistero della vita religiosa degli antichi Sardi ha spesso trascinato un po' troppo lontano la fantasia degli scavatori e dei ricercatori della Sardegna, ne ha spesso fuorviato la retta interpretazione di ruderi e oggetti delle loro scoperte. Dalle descrizioni di tali ruderi e di tali scoperte risulterebbe che gli abitanti dell'isola nell'antichità non avrebbero fatto quasi altro che adorare ed eseguire cerimonie religiose dalla mattina alla sera — eccettuati i periodi in cui partivano per la guerra ; quasi nulla appare in questo quadro dell'umile vita quotidiana, della loro organizzazione civile, dei loro svaghi. Con l'intento di cominciare a stendere la trama per un quadro di tale vita quotidiana, ho condotto tre successive campagne di scavo, negli anni 1936-1938, onde mettere in luce i ruderi di un cospicuo abitato preistorico nel territorio di Dorgali, proprio nel cuore dell'isola, precisamente nella località di Serra Orrios, in una regione pianeggiante presso alla valle del Cedrino, sulle pendici settentrionali del massiccio del Gennargentu — regione ridente, ricca di ulivi e assai adatta alla coltivazione di cereali e all'allevamento del bestiame[1]. E da

1. Vedi un cenno preliminare dello scavo in *Boll. d'Arte*, 1937-1938, p. 198 segg., fig. 11 segg. ; e *Sardinia : Isle of Antitheses* (*Geogr. Review*, XXXIII, 1943, p. 638 segg., fig. 10 segg.).

questo scavo appunto s'è disegnata, assai più viva che dai pochi altri saggi di scavo e ritrovamenti fortuiti di carattere analogo[1], l'immagine di una borgata della civiltà « nuragica » della Sardegna, dedicata soprattutto alla pastorizia e all'agricoltura, e confortata da un'abbondante varietà di prodotti delle industrie metallurgiche locali comprendenti non solo armi e istrumenti bronzei d'ogni specie ma anche numerosi e relativamente assai raffinati oggetti d'ornamento. Una capanna — della forma rotonda, a solo zoccolo costruito in blocchi di pietra, già riscontrata come la più comune in vari altri abitati dell'isola — conteneva un numero così cospicuo di sottili braccialetti, decorati a incisioni, da far pensare al laboratorio o alla bottega d'un gioielliere. In quasi ogni casa, presso all'ingresso o poco lungi dal focolare centrale, s'è trovata la macina per triturare il grano necessario al pane della famiglia ; ma un'ampia capanna rotonda s'è potuta identificare come il deposito d'un venditore di grano grazie ai frammenti di un gran numero di ziri in terracotta, contenenti ancora più o meno abbondanti resti di tale cereale, allineati lungo le pareti. A Sud-Ovest del villaggio un largo e basso muro di pietre a secco forma un vastissimo recinto tondeggiante, accessibile da un'imponente porta rastremata in alto e rinvenuta ancora sormontata dal suo architrave, porta preceduta da una specie di atrio racchiuso fra due braccia di muri arcuati. Gli operai dello scavo hanno subito battezzato tale costruzione « sa cortezza », cioè col nome locale del « chiuso », od ovile, usato anche oggigiorno per proteggere le greggi. La sua vastità suggerisce che esso abbia potuto contenere tutte le greggi del villaggio, e fa pensare alla

1. Vanno menzionati fra questi soprattutto il villaggio di Serrucci presso Gonnesa (v. Sanfilippo, *Scoperta di una stazione preistorica nel comune di Gonnesa*, Iglesias, 1908 ; A. Taramelli, *Mon. Ant.*, XXIV, 1917, col. 633 segg. ; Id., *La ricerca archeologica in Sardegna*, in *II convegno archeologico in Sardegna, Giugno 1926*, 2. ed., Reggio Emilia, 1929, p. 26), quello di Cala Gonone nel territorio stesso di Dorgali (v. Taramelli, *Not. Scavi*, 1933, p. 370 segg.), e le abitazioni attorno al santuario di Santa Vittoria di Serri (Id., *Mon. Ant.*, XXXIV, 1931, col. 5 segg.).

caratteristica amministrazione comunistica del patrimonio ovino del villaggio nel medioevo della Sardegna[1].

Nella primavera del 1947 sostavo un'altra volta a Dorgali, per rinfrescare la memoria e controllare alcuni dati prima di procedere alla stesura del manoscritto per la pubblicazione definitiva degli scavi di Serra Orrios. E' in tale occasione che mi veniva consegnata dal geometra del luogo, Sig. Pietro Pisano, affinchè per mio tramite fosse donata al Museo Archeologico di Cagliari, una statuetta di bronzo[2], rinvenuta fortuitamente pochi mesi innanzi da un pastore tra le fondamenta di una casa della Cala di Gonone — cioè della borgata che si adagia sulla costa del mare subito a Oriente di Dorgali, in una rada relativamente pianeggiante, rispetto ai ripidi declivi dell'ampia baia di Dorgali tutto attorno, e che offre un punto discreto di approdo alle navi almeno nei mesi estivi. La località è nota archeologicamente poichè a poca distanza dalla borgata è stato messo in luce e, se non esaurientemente scavato, almeno saggiato un altro centro abitato preistorico, per età e per caratteri certamente affine al villaggio di Serra Orrios, del quale abbiamo fatto cenno poco innanzi. La statuetta si classifica immediatamente nella ben nota e assai discussa categoria delle statuette preistoriche dell'età « nuragica » della Sardegna[3], nella quale tuttavia

1. A. Solmi, *Studi storici sulle istituzioni della Sardegna nel Medioevo*, Cagliari, 1917, p. 56 segg.; M. Le Lannou, *Pâtres et paysans de la Sardaigne*, 1941, p. 113 segg.

2. Il rinvenimento aveva dato luogo a un lungo carteggio e a contestazioni fra i rinvenitori e la Soprintendenza alle Antichità della Sardegna, tanto che si temeva che la statuetta fosse emigrata clandestinamente all'estero.

3. Frai principali lavori d'insieme sugli « idoli » sardi ricordiamo : A. La Marmora, *Voyage en Sardaigne*, II, 1840, cap. VI, p. 171 segg.; E. Pais, *La Sardegna prima del dominio romano* (*Mem. Lincei*, Sc. mor., VII, 1882, p. 259 segg.); Id., *Il ripostiglio di bronzi di Abini presso Teti* (*Bull. arch. sardo*, 2ª ser., I, 1884, p. 67 segg.); Perrot-Chipiez, IV, 1887, p. 64 segg.; G. Pinza, *Monumenti primitivi della Sardegna* (*Mon. Ant.*, XI, 1901, col. 196 segg., tavv. X-XIV); V. Spinazzola, *Di alcune antichità sarde* (*Rend. Acc. di Archeol., Lett. e B. A. di Napoli*, n. s., XVI, 1902, p. 217 segg.); von Bissing, *Die sardinischen Bronzen* (*Röm. Mitt.*, XLIII, 1928, p. 19 segg.); C. Albizzati, *Per la datazione delle figurine protosarde* (*Historia*, II, 1928, p. 380 segg.); Id., *A proposito di bronzi protosardi* (*ibid.*, IV, 1930, p. 82 segg.) (v. anche la recensione delle idee dei due precedenti

presenta un *unicum* per quanto riguarda il soggetto rappresentato, il quale d'altro canto si inserisce perfettamente — aggiungendone un suggestivo dettaglio — in quel quadro d'ambiente locale che è risultato dagli scavi del poco distante centro preistorico da noi messo alla luce alcuni anni innanzi.

La statuetta (figg. 1-4) è quasi perfettamente conservata, eccezion fatta per la parte anteriore del piede destro che è mancante, una scheggiatura sull'orlo posteriore dell'oggetto sorretto sopra la testa, e un'incrinatura sul polso sinistro. La patina è assai buona, presentando solo qualche incrostazione sulla parte superiore della testa. Un mezzo anello cilindrico unisce inferiormente i due piedi, ed ovviamente serviva originariamente a sostenere la figura essendo incastrato nella sua base in materia diversa[1]. E' rappresentata evidentemente una persona maschile stante, tutta ignuda, a eccezione di un indumento avvolto attorno ai fianchi. Non vale a confutare l'evidenza generale del sesso maschile la prominenza dei capezzoli, che è anche più accentuata in altre statuette sarde in cui il sesso è chiaramente indicato[2]. L'oggetto tenuto con ambe le mani sopra la testa certamente non è un cappello « alla Don Basilio », come hanno creduto i primi scopritori della statuetta, copricapo che sarebbe sproporzionato, e che non si rinviene altrove nè potrebbe in alcuna maniera calzare la testa del personaggio. Conosciamo per vero una grandissima varietà di copricapi usati in Sardegna e indossati dalle statuette preistoriche, varietà che però si può facilmente distribuire fra due tipi principali[3] : quello del berretto a bassa callotta aderente al cranio, e quello dell'alto berretto conico

autori da parte di Taramelli, in *Bull. Paletn. Ital.*, XLIX, 1929, p. 123 segg.) ; Taramelli, *Convegno arch. in Sardegna*, p. 24 segg., e nota 4 a, p. 95 ; G. Lilliu, *Bronzi preromani in Sardegna* (*Bull. Paletn. Ital.*, n. s., V-VI, 1941-42, p. 180 segg.) ; Id., *D'un candelabro paleosardo del Museo di Cagliari* (*Studi sardi*, VIII, 1948, p. 17 segg.).

1. Dimensioni della statuetta : Alt. totale, compreso l'anello di sostegno, m. 0.148 ; della sola figura umana, dalla base dei piedi alla sommità della testa, m. 0.12 ; lungh. dell'oggetto portato sopra la testa m. 0.065.

2. Cfr. von Bissing, *l. l.*, p. 64 segg.

3. Vedi Spinazzola, *l. l.*, p. 27 segg.

a pan di zucchero, quest'ultimo spesso portato risvoltato sul davanti nell'esatta maniera della *berritta* sarda odierna come pure di quella dei marinai napoletani. Questo risvolto appare imitato in un peculiare pennacchio metallico, quando nel

Fig. 1-2. — La statuetta della Cala di Gonone.

costume militare al berretto di stoffa si sostituì un elmo di bronzo.

Il semplice gonnellino attorno alle anche è l'indumento più rudimentale, e probabilmente anche il più primitivo in Sardegna, come presso tanti altri popoli dell'antichità, e ci appare in varie altre statuette[1]. Talora esso presenta delle balze sovrapposte sul lembo inferiore, mentre in una sta-

1. Vedi Spinazzola, *l. l.*, p. 243 segg. ; von Bissing, *l. l.*, p. 62 segg. Cfr. anche Spano, *Bull. arch. sardo*, III, 1857, p. 114, tav. B, 4.

tuetta dall'Ogliastra[1] invece il lembo superiore sembra risvoltato a coprire una cintura. Quando il gonnellino è solo, talora è corto e lascia scoperta l'indicazione del sesso, altre volte scende più in basso fino al ginocchio. Il gonnellino

Fig. 3-4. — La statuetta della Cala di Gonone.

sembra fosse indossato talora anche assieme alla tunica, talora sopra talora sotto ad essa. La tunica era probabilmente un indumento di morbida pelle, quale s'è conservato a tutt'oggi nella *mastruca* sarda ; probabilmente in pelle era anche il gonnellino. Questo primitivo elemento di vestiario si presenta per altro nella nostra statuetta in un aspetto caratteristico. Se ne distinguono invero due pezzi separati (fig. 5 *a-b*) : di sotto cioè una semplice fascia, che discende però nella parte

1. Von Bissing, *l. l.*, p. 62, fig. 18.

posteriore in un'appendice terminante in basso a punta ; sul davanti i due lembi appaiono semplicemente sovrapposti, tutta la fascia essendo sorretta dal secondo elemento esterno, che si presenta come una larga cintura, poco più stretta del grembiule sottostante, e agganciata posteriormente da una corta fettuccia le sui estremità si innestano probabilmente in due occhielli sugli angoli superiori della cintura. Davanti la cintura è decorata da quattro bottoni o borchiette prominenti.

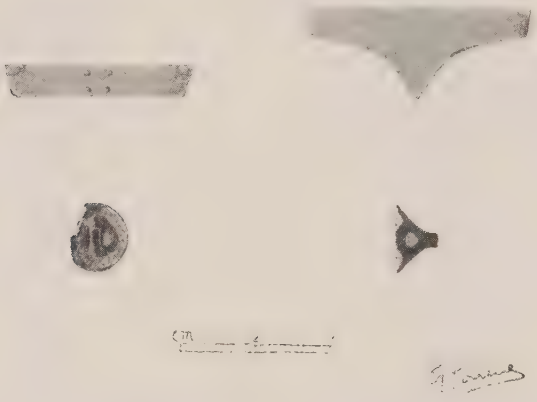


Fig. 5 *a-b*. — Pezzi separati.

probabilmente metalliche. Un simile grembiale con lembo triangolare posteriore e sostenuto da una cintura sovrapposta è stato finora riscontrato solamente nella statuetta di offerente che reca un grande fiasco globulare, rinvenuta a Santa Vittoria di Serri, nonchè nel frammento di figurina simile, della medesima provenienza, nel quale ultimo frammento non si vede traccia del fermaglio posteriore della cintura, mentre sul davanti una grossa borchia presso all'ombelico sembra tenere uniti grembiale e cintura[1].

1. Vedi Taramelli, *Mon. Ant.*, XXIII, 1914, col. 361 seg., figg. 30-31 ; von Bissing, *Stud. Etrusch.*, IV, 1930, p. 83, fig. 8. Singolare è il copricapo della statuetta di offerente, perchè sembra essere un semplice fazzoletto, annodato davanti sulla fronte.

Il corpo della nostra figura è corto e quasi informe, in contrasto con lo sforzo di un certo rendimento naturalistico e vivace nella testa, contrasto ch'è stato notato per molti altri esemplari di quest'arte. Particolarmente schiacciato e privo di dettagli anatomici (eccezione fatta per i due capezzoli sopra accennati) è il torso, posteriormente quasi piatto, assai lungi cioè dal tentativo di un rendimento dei muscoli scapolari e della depressione lungo la spina dorsale che si può osservare in alcune altre statuette, fra cui alcune di quelle panneggiate col solo gonnellino che abbiamo sopra citate[1]. In compenso il volto è particolarmente ben modellato e ha una bella struttura ovale, con zigomi ben sporgenti e mento prominente, naso dritto, saliente e stretto alla radice, labbra orizzontali e carnose, con un taglio di separazione nel mezzo, occhi grandi con pupilla tondeggiante cerchiata da un contorno elissoidale. Le sopracciglia formano un unico basso arco che posa sopra la radice del naso, secondo una convenzione abbastanza comune in questa categoria di figure[2]. Pure l'orecchio sinistro è sommariamente indicato dietro alla mano sinistra sollevata verso il capo. Sul collo, eccessivamente largo, v'è un cenno di indicazione dei muscoli sternocleidomastoidei e dello sternoioideo, mentre sul petto due linee oblique verso il punto intermedio fra i capezzoli forse cercano di distaccare il complesso dei muscoli pettorali. Pure con sufficiente accuratezza sono trattate le gambe — assai divaricate per far posare i piedi sull'anello di sostegno, — in cui v'è un'indicazione delle ginocchia — con un taglio per un accenno della rotula sinistra, — della carnosità dei polpacci e della sporgenza acuminata della tibia, nonchè dei due malleoli e del contorno dei piedi in cui però non sono distinte le dita.

Il grande oggetto tenuto sollevato con ambe le mani sopra la testa è quello che mi ha immediatamente suggerito

1. Von Bissing, *Röm. Mitt., l. l.*, p. 66, figg. 20-21.

2. Si può confrontare per esempio il famoso guerriero del Museo Preistorico di Roma, e altre statuette analoghe, Pinza, *l. l.*, tav. XI, I, 3, 6.

l'interpretazione del soggetto della nostra figurina. L'oggetto, tenuto incurvato verso il basso, ripiegato quasi a becco nella parte anteriore e invece ad ampio arco o a forma di sella posteriormente, è sollevato obliquamente, con la parte anteriore in alto ; esso è ben lisciato sulla faccia superiore, con un orlo ingrossato e un bordino interno, inferiormente invece — cioè dalla parte sopra al capo — presenta dei curiosi cordoncini pure rilevati, che ricordano le nervature d'una pelle animale, benchè siano un poco eccessivamente marcati. Tali nervature formano un disegno regolare, con una linea trasversale alla testa, da cui si diparte una fitta raggiera in avanti, e invece solo tre larghi raggi nella parte posteriore. Dei due bracci della figura, il sinistro è arcuato, e reso nella consueta maniera tubolare e informe che si incontra in varie altre statuette, per esempio in molti degli offerenti che stendono innanzi una mano ; invece quello destro è piegato al gomito, e di lì si solleva verticalmente, con l'avambraccio più grosso e palesemente coperto da una specie di rigida guaina che forma un netto spigolo al suo termine presso al gomito. La guaina sembra dunque una specie di grosso e duro guanto, come di cuoio, e termina in una manopola a sfera che nasconde il pugno, la quale sulla parte anteriore presenta una protuberanza verticale, tagliente, quale la lama di un trincetto. Una fettuccia sottile sembra tenere unita la manopola al guanto presso al polso dalla parte rivolta verso la testa dell'uomo.

Quest'ultima copertura del braccio destro, a prima vista misteriosa, ha ben presto confermato la mia interpretazione della statuetta come la rapprensetazione di un cuoiaio che reca sopra al capo la pelle conciata d'un animale. Infatti, subito dopo la consegna della statuetta, recatomi da Dorgali a Sassari, prendevo informazioni sui sistemi praticati in alcune concerie del territorio sassarese dove persiste tuttora l'antica tradizione della concia a mano : e apprendevo che in queste usa tuttora per l'appunto il rivestimento del braccio destro mediante una specie di grosso bracciale di pelle, che copre la mano e arriva fino al gomito, e che serve per la

protezione del braccio dagli acidi adoperati nella concia. In queste concerie usa egualmente per il taglio del cuoio una specie di trincetto a ferro lunato, però questo manovrato non direttamente con la mano ma innestato a un manico di legno che termina a stampella ; la stampella viene posata sotto al gomito, per non fare male al braccio. I miei informatori aggiungevano inoltre che tutt'oggi i cuoiai durante il loro lavoro vestono un grembiale di pelle.

Ecco dunque tutta una serie di argomenti concorrenti da un lato a determinare la nostra statuetta quale l'effige di un cuoiaio che ritorna dal suo lavoro : cioè come un'immagine caratteristica di quell'ambiente rurale-pastorizio della Sardegna preistorica, quale quello che s'è venuto delineando dai nostri scavi di Serra Orrios ; e dall'altro a confermare una volta di più lo straordinario conservativismo che in Sardegna ha fatto pervenire fino ai nostri giorni usi e sembianze riscontrabili fino dalle più lontane origini della civiltà dell'isola. Nè distruggerebbe questo fresco elemento di vita e d'ambiente il voler togliere la nostra statuetta alla categoria delle pure e semplici rappresentazioni di genere per volerla dare a quella delle scene di culto, suggerendo che si tratti dell'offerta di una pelle alla divinità. Qui, per di più, non v'è alcun gesto o altro elemento che giustifichi l'interpretazione di un atto di culto ; e inoltre i nostri informatori sugli usi moderni nelle concerie sarde hanno sottolineato perfino una somiglianza di atteggiamento con la statuetta nei conciatori che subito dopo la concia proprio così sollevano la pelle con entrambe le braccia sopra la testa per stirarla e renderla malleabile. Del resto — per aprire solo una rapida parentesi — mancano ragioni sufficienti per togliere alle rappresentazioni di vita e alle scene di ambiente una quantità di altri monumenti che si sono voluti determinare come figure votive : così la mano che regge tre pelli animali, e quella che regge un maialetto vivo, da Santa Vittoria di Serri[1] ; così le numerose statuette di pastori che recano un capretto o una pecora sulle

1. Taramelli, *Not. Scavi*, 1922, p. 314, figg. 24-25.

spalle, di cui non tutte presentano il gesto di una mano protesa innanzi, interpretata come un gesto di adorazione[1], la portatrice di cesto dall'Ogliastra[2], l'uomo che reca una boccia, sopra nominato, le numerose immagini di suonatori, di danzatrici, di lottatori, e via dicendo.

Per quanto riguarda la classificazione cronologica della nostra statuetta, possiamo solamente dire che le sue proporzioni generali, e la trattazione delle parti più accuratamente eseguite, come il volto e le gambe, ci permettono indubbiamente di accostarla agli esemplari stilisticamente più evoluti. Siamo precisamente assai lungi dalle più rozze figurine, dal corpo tutto schiacciato, i lineamenti facciali appena rudimentalmente accennati, le membra del tutto sproporzionate, quali sono per esempio alcune delle statuette vestite del solo gonnellino poco sopra menzionate[3] ; e, malgrado le dimensioni assai più modeste del nostro monumento e l'aspetto di minore pretesa, siamo già nella sfera del superbo guerriero del Museo Preistorico di Roma, dell'arciere e del dignitoso « capotribù » da Uta[4]. Avvicina alla prima statuetta soprattutto il rendimento degli occhi e delle sopracciglia ; ma forse nella nostra statuetta ancora più che in tutte le tre or ora menzionate è attenuata la trattazione stereometrica della testa, sono smussati gli spigoli acuti degli zigomi e del volto raggiungendo una forma ovale più delicata e più naturale, con una modellatura più precisa e più aggraziata delle labbra. Anche l'inserzione dei bracci sul corpo — malgrado l'informe rendimento del braccio sinistro — è relativamente naturale e più vicina alle figurine di arte progredita sopra nominate, che non a molte altre statuette sarde nelle quali il braccio è scavezzato quasi ad angolo retto fra spalla e gomito[5]. Ma, qualora si voglia stabilire una cronologia asso-

1. Vedi Taramelli, *Not. Scavi*, 1913, p. 93 segg. ; von Bissing, *Röm. Mitt.*, *l. l.*, p. 67, fig. 22.

2. Von Bissing, *Röm. Mitt.*, *l. l.*, p. 68, fig. 23.

3. Von Bissing, *Röm. Mitt.*, *l. l.*, p. 62 segg., fig. 18 segg.

4. Pinza, *l. l.*, tav. XI, tav. X, 1, 6.

5. Uno degli esemplari più caratteristici di questa maniera è offerto dalla

luta, dobbiamo confessare che tutta la questione della datazione dei bronzetti sardi é ancora in alto mare, come del resto lo è quella delle varie fasi della civiltà preistorica sarda in genere. Il tentativo di von Bissing di una distribuzione evolutiva delle statuette in varie categorie, in base ad alcuni criteri stilistici astratti, è del tutto teoretico ed arbitrario, e non riesce a convincere minimamente. L'Albizzati, dal canto suo, ha voluto abbassare fino a un'età storica assai avanzata tutta la produzione di tali statuette, basandosi su elementi del loro vestiario e della loro armatura, specialmente su certi schinieri che appaiono metallici, come per esempio nel « capo-tribù » da Uta. Una prosecuzione nella creazione delle statuette « nuragiche » durante l'età del ferro è stata generalmente ammessa e sembra indiscutibile ; un'ultima conferma è forse quella offerta dalla strana statuetta di Nule, la cui immagine credo senza alcun dubbio si possa riconoscere come ispirata da quella del centauro ellenico[1]. Ma d'altro canto gli schinieri della statuetta da Uta non appaiono tanto esattamente caratterizzati da poterne fissare la datazione tra il VI e il IV sec. a. C. Esemplari di tale armatura metallica, attestata abbondantemente dalle fonti fino dalla tarda età micenea, ci sono conservati nel mondo greco almeno fin dagli inizi dell'VIII secolo, com'è provato dal paio di schinieri cretesi da me ricostituito da frammenti rinvenuti nella tomba di Skouriasmenos a Kavousi[2], e fino dall'età arcaica assumono l'aspetto che rimarrà loro peculiare attraversi ai secoli[3].

---

figurina, VON BISSING, *Röm. Mitt., l. c.* p. 64, fig. 20. Per una struttura del volto simile a quella della nostra statuetta cfr. invece, fra altre, la statuetta di guerriero che regge due scudi e che indossa gli schinieri di tipo classico, ALBIZZATI, *Historia*, IV, 1930, p. 22 seg., figg. 6-8.

1. Vedi Doro LEVI, *Not. Scavi*, 1937, p. 73 segg.

2. Vedi *Annuario*, XIII-XIV, p. 86 segg., fig. 31.

3. Già nella primitiva età del ferro centro-europea (750-650 a. C.) schinieri in bronzo con decorazione geometrica si rinvengono su larga zona, che si estende della Bosnia alla provinzia di Trento, cioè in area culturale veneto-illirica : vedi *Jahrb., Anz.*, LVI, 1941, col 379 seg., fig. 20. Si possono citare inoltre per l'Etruria gli schinieri del VII sec. a. C. dalla Tomba delle Tre Navicelle di Vetulonia e da varie altre tombe a circolo della medesima

Allo stato attuale delle nostre conoscenze, dunque, possiamo solamente affermare che la categoria delle statuette bronzee della Sardegna probabilmente sta a cavallo fra l'età del bronzo e i primi secoli dell'età del ferro ; come del resto sembre evidente che tutta la civiltà nuragica, nel suo complesso considerata come caratteristica dell'età del bronzo, abbraccia anche gli inizi dell'età del ferro, verisimilmente ritardataria in Sardegna rispetto agli altri paesi del mondo classico. La nostra statuetta di Cala Gonone appartiene con tutta probabilità al periodo più evoluto dell'epoca di fioritura della bronzistica isolana. Per tracciare più esattamente un quadro dell'evoluzione della categoria artistica, e fissarne meglio i limiti cronologici[1], sarà necessario che siano moltiplicati gli scavi di varie stazioni dell'età sarda del bronzo, e ne siano studiati comparativamente i rinvenimenti, i quali potranno

---

località, v. I. Falchi, *Not. Scavi*, 1900, p. 489 (cfr. Doro Levi, *Carta archeologica di Vetulonia*, *St. Etruschi*, V, 1931, p. 31, n. 64), nonchè gli esemplari del VII-VI sec., splendidamente conservati, dalla Tomba dei Flabelli di Populonia, v. A. Minto, *Le ultime scoperte arch. di Populonia* (*Mon. Ant.*, XXXIV, 1931, tav. V, 5-10).

1. Lilliu, *l. c.*, ha cercato di raccogliere tutti i dati cronologici offerti sia dalle importazioni ed imitazioni di oggetti sardi in Etruria, sia dai confronti di oggetti e motivi riscontrabili tra i bronzi sardi con altri simili nell'ambiente orientalizzante in genere. Importanti per la datazione delle nostre figure sono soprattutto le faretre votive, di tipo simile a quelle portate dai guerrieri sardi, in tombe etrusche del VII sec. ; in queste compaiono anche le barchette votive di tipo sardo, che sono strettamente associate alla produzione delle figurine umane (cfr. anche Lilliu, *Rapporti fra la civiltà nuragica e la civiltà fenicio-punica in Sardegna*, *St. Etruschi*, XVIII, 1944, p. 334). Le doppie protomi animali, così comuni nei bronzi del Luristan, hanno larga diffusione in varie arti orientali e in prodotti europei di epoche assai diverse, e quindi non ci aiutano molto nella delimitazione cronologica della nostra categoria. Assegnando la statuetta di Gonone al periodo più evoluto di questa, facciamo astrazione naturalmente dai rozzi e decadenti prodotti che testimoniano solo una fiacca prosecuzione di maniere e convenzioni delle antiche officine bronzistiche attraverso a tutta l'età classica probabilmente giù giù fino all'avanzata età romana.

Per quanto riguarda gli inizi della metallotecnica sarda, va obiettato a Taramelli e a Lilliu che la presenza dei « talenti » egei in Sardegna non indica necessariamente una priorità dell'importazione di bronzo egeo sullo sfruttamento e la lavorazione indigena del metallo ; gli stessi « talenti », che oltre a essere dei pani o lingotti di metallo erano anche una misura monetaria adoperata nel commercio mediterraneo, si sono rinvenuti invero in altri paesi dove la conoscenza dei metalli risale a secoli, e secoli innanzi alla loro importazione.

forse procurare una datazione a statuette trovate in sicure associazioni, com'è il caso per la loutrophoros recentemente scoperta nel santuario montano di Cabu Abbas presso Olbia[1].

Abbiamo detto che la nostra statuetta è un *unicum* per quanto riguarda il soggetto trattato. Questo è vero se intendiamo parlare di figure completamente conservate ; essa per altro getta luce su un frammento di statuetta, che col resto dell'antica Collezione Dessì, è recentemente passata al Museo Sanna di Sassari. Si tratta di una testina (fig. 6), spezzata subito sotto il lungo collo. Gli occhi sono resi a grossi bulbi sporgenti, il naso è fortemente marcato, ma sotto ad esso la bocca è quasi completamente consumata, lasciando vedere appena l'accenno del taglio fra le labbra. Sopra alla testa la mano sinistra, ancora conservata, regge un ampio oggetto ricurvo in basso, che evidentemente non è altro che la pelle animale che abbiamo visto nella statuetta di Cala Gonone, ma di cui non è conservata che la parte anteriore. Questa pelle si apre qui sul davanti in un ampio arco, e verisimilmente posava sul capo in senso diverso che nella nostra statuetta, cioè trasversalmente all'asse della figura, perchè si prolunga restringendosi dalla parte del braccio sollevato. Anche qui sulla parte posteriore della pelle notiamo le marcate nervature o ricuciture che abbiamo visto nella nostra statuetta.

Fig. 6. Frammento di statuetta (Mus. Sanna, di Sassari).

Vale forse la pena di ricordare ancora due minuscoli oggettini di bronzo, che sono venuti alla luce insieme alla statuetta di Cala Gonone. Uno è un pendaglietto conico, leggermente schiacciato, con appiccagnolo presso alla base del cono[2]. Il secondo (fig. 5 *c-d*) è un bottone a lamina bronzea, pure di forma conica, con una presa cilindrica sulla punta del cono, e un anellino attaccato dalla parte interna

1. Vedi *Boll. d'Arte,* 1937-38, p. 197, fig. 6.
2. Alt. m. 0.012.

che ovviamente serviva per cucirvi attorno il filo onde aggiustare il bottone alla stoffa o pelle cui serviva. La presina e un tratto dell'orlo della lamina sono frammentari[1]. Vari altri bottoni bronzei sono stati rinvenuti in Sardegna, fra cui due provenienti da Abini (Teti), di forme leggermente diverse, uno con presa a dischetto, l'altro con fusto più sottile e terminante in un piccolo globetto, quest'ultimo col corpo tutto striato da anellini ciascuno ornato a incisioni di sottilissime spine di pesce in direzioni alternate[2]. Ma soprattutto il nostro oggettino di Cala Gonone è interessante perchè ancora una volta ribadisce le precedenti osservazioni sull' inverosimile tenacia delle tradizioni e delle forme nell'isola : è infatti la medesima forma di bottone, spesso fornita di un bulbo dalla parte interna, che tuttora costituisce uno dei caratteristici elementi, oggi lavorati in argento e in oro, nei pittoreschi costumi popolari della Sardegna.

Atene, 6 Aprile 1948.

Doro Levi.

1. Alt. m. 0.01, diam. m. 0.017.

2. Pais, *Bull. arch. sardo*, 2ª serie, I, 1884, p. 145, tav. VI, 7-8 ; vedi qui menzionati altri esemplari della medesima forma. Altri bottoni conici, sormontati da un appiccagnolo a colombina, sono stati rinvenuti nel nuraghe Palmavera, a Santa Vittoria di Serri, a Santa Anastasia di Sardara ecc. : vedi Taramelli, *Mon. Ant.*, XIX, 1908, col. 270, nota 5, e fig. 14, 3 ; Id., *Mon. Ant.*,, XXV, 1918, tav. VI, fig. 50, ecc.

DOMINATION FRANQUE ET CIVILISATION GRECQUE

Dans l'établissement de la domination franque sur la terre de Grèce après 1204, les titres de princes d'Achaïe, ducs d'Athènes, seigneurs de Thèbes ou d'Argos que prirent les croisés frappent l'imagination par cette union de la chevalerie française et de la gloire des noms antiques ; et l'on est porté naturellement à se demander ce que représentait pour eux cette alliance, quels étaient leurs sentiments devant les monuments de la pensée et de l'art grecs, quelle idée, au milieu des paysages classiques, ils se faisaient de l'antiquité. C'est une question à laquelle il est difficile de répondre, à cause de l'absence presque complète de textes. Il ne faudrait cependant pas induire de cette rareté que la qualité de cette terre leur était indifférente. Ils n'avaient évidemment ni notre connaissance, ni notre conception, ni notre culte de la civilisation hellénique. Mais cependant au cours de leurs conquêtes, des souvenirs antiques leur reviennent à l'esprit. Passant les Dardanelles, le chroniqueur Robert de Cléry, qui était un des « chevaliers pauvres » de la Croisade, ne manque pas de noter à Abydos que c'était l'emplacement de Troie : « Or estoit chis pors la ou Troies le grant sist. » Parlant de la ville de Philippes, il ajoute : « La ou Alixandres fu nes[1]. » Erreur historique sans doute, mais qui avait cours alors, puisque Henri de Valenciennes dit vers le même temps : « La fu nes Alixandres[2]. » Et Aubry de Trois-Fontaines tra-

1. Éd. Lauer, p. 40, § XL ; p. 99, § CIII.
2. Éd. J. Longnon, p. 61, § 570.

duit un sentiment analogue au nôtre devant les titres pris par les croisés quand il écrit à propos d'Othon de la Roche : « Otto de Rupe, cujusdam nobilis Pontii de Rupe in Burgundia filius, quodam miraculo fit dux Atheniensium atque Thebanorum[1]. » Le miracle, pour lui, ce n'était pas seulement qu'un simple chevalier de Bourgogne eût été fait duc, c'était encore qu'il fût devenu duc d'Athènes et de Thèbes : Athènes et Thèbes étaient de grands noms pour un clerc et même pour un chevalier du XIII^e^ siècle.

La notion de l'antiquité variait d'ailleurs suivant la qualité des conquérants. Pour les clercs, le commerce des auteurs latins alors connus leur avait donné quelque familiarité avec l'histoire et la géographie antiques. Le même Aubry de Trois-Fontaines, signalant que Geoffroy de Villehardouin, neveu du maréchal, acquit la Morée (ou « l'île de Modon », comme on l'appelait parfois) écrit : « Montionis insulam, id est Sicioniam et Achaiam, et civitatem Micenas optinuit[2]. » Le récit à demi fabuleux qui a pour titre *Baudouin de Constantinople* raconte que l'empereur Baudouin de Flandre recommanda aux nouveaux chevaliers de régir leurs domaines suivant les justes lois des Athéniens et des Grecs, comme au temps où florissait la Grèce *(ut olim quum Graecia florebat)*[3] : fantaisie de clerc sans doute, mais qui montre l'idée qu'il se faisait de l'attitude des conquérants en face des souvenirs de l'ancienne Grèce.

Quant aux chevaliers, ils connaissaient surtout la Grèce ancienne par les romans qui l'avaient mise à la mode courtoise : romans de Troie, de Thèbes, d'Alexandre. Il s'y mêlait la vieille légende de l'origine troyenne des Francs, qui était passée de Frédégaire dans dix ou vingt chroniques universelles et dont on trouve une application inattendue dans une anecdote rapportée par Robert de Cléry. Un jour, le célèbre tsar des Bulgaro-Vlaques, Johannitsa (ou Kalojan), voulut

1. Éd. Schefer-Boichorst, dans *Monumenta Germanica historica* (*Scriptores*, t. XXIII, p. 885).

2. *Ibid.*

3. J.-J. DE SMET, *Chroniques de Flandres*, t. I, p. 137-138.

voir le héros incontesté de la Croisade, Pierre de Bracheux. Il le fit venir avec un sauf-conduit, admira fort sa haute taille et lui demanda pourquoi lui et ses compagnons étaient venus de si lointain pays à Constantinople : « Et mesires Pierres respondi : Ba ! fist il, de n'avés vous oï comment Troies le grant fu destruite ne par quel tor ? — Ba ouil ! fisent li Blak et li Commain, nous l'avons bien oï dire, mout a que che ne fu. — Ba ! fist mesires Pierres, Troies fu a nos anchiseurs, et chil qui en escaperent si s'en vinrent manoir la dont nous sommes venu ; et pour che que fu a nos anchisieurs, sommes nous chi venu conquerre tere[1]. » Cette idée de la conquête de Constantinople considérée comme une revanche de la prise de Troie n'est pas propre à Pierre de Bracheux ou à Robert de Cléry, nous y trouvons une allusion dans le récit de la croisade par le moine Gunther, qui met en balance les peines, les exploits et le triomphe des Francs avec ceux des Grecs devant Ilion, première image de Constantinople[2].

De même que dans les romans de l'époque, les chevaliers francs imaginent les héros antiques à leur ressemblance : Hector et Alexandre sont des preux, comme Artur et Godefroy de Bouillon ; Thésée est un duc d'Athènes ainsi que l'appellera Dante et que le dépeindra Boccace dans la *Théséide*. Une telle conception rapprochait les barons français des personnages de l'époque héroïque : ils se considéraient comme les successeurs des Agamemnon et des Thésée. Et ils n'avaient pas tort de se retrouver dans ces antiques rois. Un état politique et militaire analogue faisait ressembler par bien des côtés la Grèce féodale à la Grèce homérique, bien plutôt qu'à la civilisation urbaine de la Grèce classique : la chevalerie franque correspondait à la *charrerie* achéenne, comme l'a dit Victor Bérard[3], les baronnies aux petits royaumes homériques, les châteaux aux places archaïques ; le prince de

1. Éd. Lauer, p. 101-102, § CVI.
2. Éd. Riant, *Exuviae sacrae constantinopolitanae*, t. I, p. 104, 107-108.
3. *Ithaque et la Grèce des Achéens*, p. 25-26, 131, 151-157.

Morée était le baron des barons, comme Agammenon avait été le roi des rois : un chef entre ses pairs.

Les Francs s'imaginaient ainsi reliés directement à la Grèce antique. Elle ne leur apparaissait pas comme à nous séparée, isolée par un abîme de deux millénaires, qui la met en relief et l'idéalise. Une tradition ininterrompue de culture unissait aux anciens les Grecs du XIII^e^ siècle. Pour eux, et aussi pour les Français qui les gouvernaient, les monuments antiques n'étaient pas des choses mortes, témoins d'un autre temps : ils étaient encore vivants et servaient toujours, leur destination ayant à peine été modifiée : le Parthénon était la cathédrale d'Athènes dédiée à la Vierge, le Théseion était l'église Saint-Georges, les Propylées le palais des ducs et l'Acropole leur forteresse.

Cette conception de continuité historique se retrouve, exposée du point de vue religieux et apologétique, dans le préambule d'une lettre d'Innocent III au premier archevêque latin d'Athènes, où le pontife renouvelle les privilèges de son église : « L'antique gloire de la cité d'Athènes, écrit-il, ne saurait être reléguée dans l'ombre par l'innovation de la Grâce : celle-ci a tourné vers les trois personnes de l'indivisible Trinité le culte que, dans ses trois quartiers, la cité avait consacré à trois fausses divinités, comme une préfiguration dans sa fondation de la religion nouvelle ; et changeant le soin de la science mondaine dans le désir de la sagesse divine, elle a fait de la citadelle de la très fameuse Pallas le temple de la très glorieuse mère de Dieu, Athènes ayant atteint à la connaissance de ce dieu inconnu à qui elle avait élevé un autel. Ainsi la cité au nom illustre et à la beauté parfaite, qui enseigna d'abord l'art de la philosophie pour être après instruite de la foi apostolique, comme elle forma les poètes par les lettres et comprit ensuite par les lettres les prophètes, a été justement appelée mère des Arts et surnommée cité des Lettres » (13 février 1209)[1].

1. *Lettres d'Innocent III*, XI, 256 ; éd. Migne, t. II, p. 1559-1560.

Ce curieux panégyrique d'Athènes — texte précieux pour le sujet qui nous occupe — est sans doute, comme l'a dit Luchaire[1], l'expression de l'enthousiasme de l'ancien écolier de Paris ; mais c'est aussi, on ne l'a pas assez remarqué, l'écho des rapports de l'archevêque Bérard, venu *ad limina* et sur les indications de qui la lettre a été rédigée dans le détail. Les précisions sur la « citadelle de Pallas » et sur les trois quartiers d'Athènes (ceux de l'Acropole, de l'Olympieion et du Théseion) placés sous le patronage de trois divinités (Athéna, Zeus et Poseidon) viennent de Bérard. Le petit clerc bourguignon devenu par un coup de fortune archevêque d'Athènes tend naturellement par sa fonction à reprendre la tradition du métropolite humaniste Michel Choniate, son prédécesseur. Peut-être manque-t-il encore de moyens ; mais d'autres viendront, qui en seront dignes.

Tel fut Guillaume de Moerbeke, qui fut nommé archevêque de Corinthe en 1277. Il avait dû être de ces jeunes Frères Prêcheurs, que le chapitre général de Saint-Dominique envoyait chaque année en Grèce — à Andravida ou à Thèbes — pour y apprendre la langue hellénique. Au cours de missions à Nicée et à Thèbes, il s'était essayé à traduire des ouvrages grecs. Puis, à la demande de saint Thomas d'Aquin, il avait revisé la version latine des dix premiers livres de la *Métaphysique* d'Aristote et traduit le onzième, ainsi que la *Politique* et la *Rhétorique*. Nommé au siège de Corinthe, il en profita pour mettre en latin des traités d'Hippocrate, de Galien, d'Archimède, de Ptolémée, et des ouvrages de Proclus, qui, perdus depuis, ne sont connus maintenant que par sa version latine[2].

Cet exemple montre comment la domination franque en Grèce a contribué à répandre en Occident la connaissance de la pensée hellénique. Si le cas de l'archevêque de Corinthe,

1. *Innocent III : la question d'Orient*, p. 168.

2. Quétif et Échard, *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, t. I, p. 388-390. —. P. Mandonnet, *Siger de Brabant*, p. lv et lxxiv. — M. de Wulf, *Histoire de la philosophie médiévale*, 5e éd. franç., t. I, p. 230-232.

pour l'abondance de son œuvre de traducteur, est exceptionnel, cet humanisme précoce ne fut sans doute pas unique. Dans quelle mesure fut-il répandu parmi les clercs latins de Grèce ? Il est difficile de le dire, faute de textes. Nous savons par exemple, que Léonard de Veroli, le chancelier du prince de Morée Guillaume de Villehardouin, possédait, à côté de romans, de livres religieux et de traités de droit ou de médecine, un « livre grec »[1] ; malheureusement, nous n'en connaissons pas le titre et nous ignorons s'il était d'un auteur antique ou byzantin. Toutefois, pour que l'établissement des Français en Grèce eût une influence profonde sur la culture et l'art de l'Occident, il semble bien qu'il aurait fallu des contacts plus nombreux, plus intimes, un courant d'artistes d'envergure et de grands lettrés dans la Morée franque, qui paraît être restée trop uniquement chevaleresque et courtoise

Du moins, ces monuments antiques que les barons français habitaient, où ils faisaient leurs dévotions, étaient, peut-on croire, l'objet de leur respect et de leur admiration. Aucun texte, sans doute, ne le dit expressément. Mais on le sent, à certains indices ; on l'entrevoit, par exemple, dans la lettre d'Innocent III. Quand on a lu dans le récit de Robert de Cléry la description des merveilles de Constantinople, on est convaincu que les chevaliers francs durent être également frappés de l'ordonnance de l'Acropole. La vénération dont ils voyaient ces monuments entourés par les Grecs, se transmit à eux, comme elle avait fait pour l'archevêque Bérard. Quand ils crurent devoir faire des modifications ou des additions aux constructions anciennes, ils le firent en respectant l'œuvre de l'antiquité. Ainsi en fut-il pour la tour élevée sur l'aile sud des Propylées, probablement dès le règne d'Othon de la Roche. Émile Burnouf a montré comment l'on se garda de toucher à l'édifice antique. Les murs méridional et oriental furent conservés ; on se contenta de les doubler à l'intérieur pour supporter le poids de la tour. Sur le côté septentrional,

1. Minieri Riccio, *Il regno di Carlo I° d'Angiò*, dans *Archivio storico italiano*, 4° s., t. IV, 1879, p. 16.

qui offrait deux colonnes doriques, on remplit les intervalles d'une maçonnerie, alors qu'il aurait été plus simple et plus avantageux d'enlever les colonnes. « Ainsi fut conservée par des hommes prudents et amis des arts, mais que l'état social obligeait à se fortifier dans les anciennes citadelles, une œuvre que d'autres barbares, musulmans ou chrétiens, ont moins respectée[1]. » Une fois la tour démolie en 1875, il suffit donc, pour rétablir cette aile dans l'état primitif, d'enlever les blocs doublant intérieurement les murs et de supprimer la maçonnerie entre les colonnes.

C'est dans la seconde moitié du XIV^e^ siècle que paraît de nouveau un texte traduisant les sentiments des occupants latins. En 1380, sous la domination catalane, l'évêque de Mégare, Jean de Boyl, délégué par les habitants d'Athènes auprès du roi Pierre IV d'Aragon, lui fait une telle relation de l'Acropole que ce souverain lettré, enthousiasmé, en lui accordant les gardes réclamés pour la défense du « château » d'Athènes, célèbre celui-ci comme « le plus riche joyau qui soit au monde, et tel que tous les rois chrétiens ensemble n'en pourraient faire de pareil »[2]. Il n'est pas téméraire de penser que ce jugement non seulement exprime l'admiration des contemporains, mais représente bien les sentiments de tous les Latins qui s'étaient succédé à Athènes depuis le temps d'Innocent III et de l'archevêque Bérard, sous les ducs français comme sous les Catalans.

Quinze ans plus tard, après le règne éclairé du duc florentin Nerio Acciaiuoli, un notaire italien, Nicolas de Martoni, revenant d'un pèlerinage aux Lieux Saints, visite Athènes avec le désir d'y retrouver les souvenirs de l'antiquité. De cette visite, comme de tout son voyage, il a laissé un précieux récit, qui constitue la première relation moderne des antiquités d'Athènes : il décrit ainsi le temple de Zeus olympien, le Stade, l'Acropole, les Propylées, le Parthénon, notant avec soin les détails qui l'ont frappé, le nombre de colonnes, les

1. Émile Burnouf, *La ville et l'Acropole d'Athènes aux diverses époques*, p. 77.
2. Rubio y Lluch, *Los Navarros en Grecia* .p. 233, n° XX.

architraves et les caissons, admirant que de si grands monuments aient pu être édifiés *(impossibile videtur menti hominis quomodo tam magna hedificia construi potuerunt)*[1].

Quand le second duc florentin d'Athènes, Antoine Acciaiuoli, transforme sa demeure des Propylées en palais à l'italienne, par des travaux très simples respectant l'intégrité de l'édifice antique, son entourage de jeunes patriciens apprécie, avec le goût naturel et la culture des Florentins de l'époque, la beauté de l'Attique et de l'Acropole : « Mio, écrit son neveu Nicolas Machiavel à un parent, tu non vedesti mai el piu belo pese che questo ne la piu bela fortezza » (16 décembre 1423)[2]. Et c'est sous son successeur, le duc Nerio II, que le voyageur humaniste Cyriaque d'Ancône visita par trois fois, en 1436, 1444 et 1447, les antiquités d'Athènes. De sa dernière visite il a donné une relation qui peut être considérée comme la première description archéologique de l'Acropole. Il en note les détails avec précision et en loue avec discernement les beautés. Après avoir décrit les Propylées, il s'attarde au Parthénon, qui est pour lui, non plus comme pour Nicolas de Martoni la cathédrale Sainte-Marie, mais le temple de Pallas : « Ce que je voulais avant tout revoir dans cette illustre citadelle et examiner avec soin dans toutes ses parties, c'est ce très noble temple de la divine Pallas qui fut édifié en marbre poli, œuvre merveilleuse de Phidias, au rapport d'Aristote à Alexandre, de notre Pline et de la plupart des grands auteurs. Ce temple sublime et admirable s'élève encore de nos jours, porté par 58 colonnes, à savoir douze sur chaque façade en une double rangée de six colonnes, et dix-sept de chaque côté, chacune d'un diamètre de 5 pieds ; et entre les colonnes et les murs existent des passages de 9 pieds de large. Au-dessus des colonnes se trouvent des épistyles[3]

1. Léon Le Grand, *Relation du pèlerinage à Jérusalem de Nicolas de Martoni*, dans *Revue de l'Orient latin*, t. III (1895), p. 650-651.

2. Buchon, *Nouvelles recherches historiques sur la principauté française de Morée*, t. II, p. 279.

3. Il s'agit ici, on va le voir, des métopes, et un peu plus loin de la frise des Panathénées.

de 9 pieds et demi de large et de 4 de haut, où l'on voit sculptés merveilleusement les combats des Centaures et des Lapithes en Thessalie ; et en haut des murs, séparées d'une coudée du faîte, l'artiste a représenté excellemment les victoires d'Athènes au temps de Périclès, de la stature d'un enfant de dix ans environ. Sur le haut des frontons, enfin, des statues colossales d'hommes et de chevaux servent d'ornement et de décoration à un si superbe temple[1]. »

Le duché florentin d'Athènes a ainsi permis aux Occidentaux d'arriver à une première connaissance de l'art de la Grèce antique. Mais bientôt la domination turque va empêcher, et pour longtemps, tout développement de cette connaissance.

Jean LONGNON.

1. Targioni TOZZETTI, *Relazioni di alcuni viaggi*, 2e éd., t. V, p. 439.

PAUSANIA

Una delle figure storiche prominenti del mondo antico ci si presenta in un tipo statuario ricco di repliche, che noi cercheremo di descrivere ed di identificare in questo articolo, dedicandolo all'egregio conoscitore della scultura, dell'iconografia classica, Charles Picard. Daremo prima le repliche a noi note del detto tipo e citeremo nel n. 1 un esemplare che viene pubblicato qui per la prima volta. In quanto alle altre repliche si rimanda, per ciò che riguarda il materiale, le misure, la provenienza, ecc., alla letteratura citata.

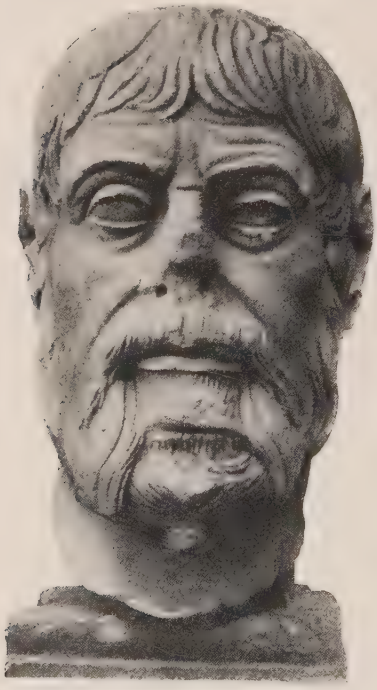


Fig. 1.
Testa della Galleria Nazionale, Oslo.

1) Testa esistente nella Galleria Nazionale di Oslo, fig. 1-3. Copia della prima o seconda epoca imperiale. Acquistata a Roma. Marmo finemente cristallizzato di patina grigio-gialla. Altezza totale 0,30 m., altezza della testa (compreso il nodo della barba) 0,265 m. La superficie in complesso si presenta in buono stato di conservazione, benchè un po' consumata. Mancano parti delle orecchie

e quasi tutto il naso ; la radice del naso mostra una forte sporgenza. La barba sul mento è un po' danneggiata, il taglio orizzontale però non è dovuto ad avaria, ma appartiene alla forma originale della barba. Il collo termina in una frattura.

2) Erma eseguita in forma di busto nel Museo Capitolino di Roma[1], n. 73 Stanza dei Filosofi (già n. 82 Stanza degli Imperatori) fig. 4. Copia ben conservata della seconda epoca imperiale. Naso, orlo delle orecchie e parte dei baffi restaurati ; nella parte superiore del naso rimane visibile la forte sporgenza. La forma dell'erma è concava nella parte posteriore ed ha un sostegno : quindi si avvicina alla forma del busto romano tipica dell'epoca imperiale più progredita. La testa dritta ha un brusco movimento verso sinistra. L'iscrizione medioevale : IANUS x INPEATOR, che per tradizione viene interpretata Julianus Imperator, non ha importanza per l'identificazione della persona rappresentata.

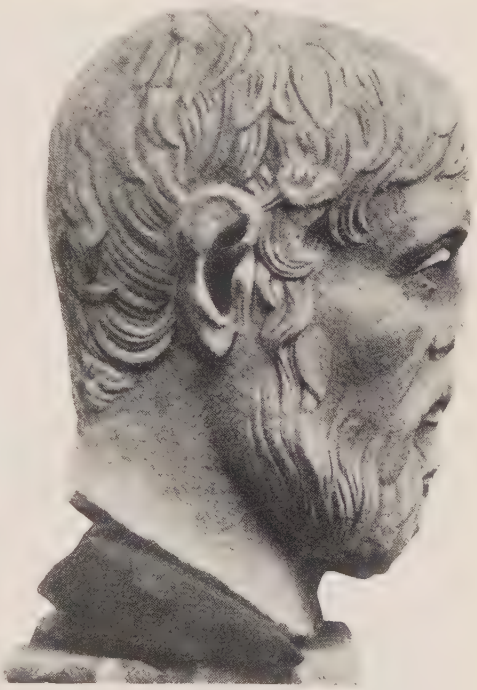


Fig. 2. — Testa della Galleria Nazionale, Oslo.

1. British School Rome, *Cat. Museo Capitolino*, p. 213 s., n. 82 ; J. J. Bernoulli, *Röm. Ikon.*, II, 3, p. 247 ss. ; Arndt-Bruckmann, 681, 682, cf. testo a 685, 686 ; W. Helbig, *Führer*, I[3], p. 455 s., n. 82.

3) Erma nel Museo Capitolino di Roma, Stanza dei Filosofi n. 72[1], fig. 5. Copia molto ben conservata della prima o seconda epoca imperiale. La punta del naso è restaurata ; nella parte superiore del naso rimane visibile la forte sporgenza. Movimento della testa come quello della replica precedente.

Fig. 3.
Testa della Galleria Nazionale, Oslo.

4) Ritratto, lavorato in modo da poter essere incastrato in una statua, Museo Capitolino, Stanza dei Filosofi n. 74 (prima n. 73)[2], fig. 6. Copia ben conservata della prima epoca imperiale. Parte del naso e dell'orecchio sinistro restaurata, nella parte superiore del naso rimane visibile la forte sporgenza. Movimento della testa come quella delle repliche precedenti.

5) Testa su erma moderna nel Museo Nazionale di Napoli[3], fig. 7. Copia, in perfetto stato di conservazione, in cui perfino il naso è intatto. Prima o seconda epoca imperiale.

---

1. British School Rome, *l. l.*, p. 248, n. 72 ; W. Helbig, *l. l.*, 455 s. ; J. J. Bernoulli, *l. l.*, II, 3, p. 247 ss.

2. British School Rome, *l. l.*, p. 249, n. 73, Arndt-Bruckmann, 683, 684 ; W. Helbig, *l. l.*, 455 s. ; J. J. Bernoulli, *l. l.*, II, 3, p. 247 ss.

3. E. Gerhard-Th. Panofka, *Neapels antike Bildwerke*, p. 99, n. 334, Arndt-Bruckmann, 685, 686.

Tra queste cinque repliche le tre prime formano un gruppo strettamente collegato. L'impronta severa, specialmente il rilievo basso delle ciocche dei capelli che nella fattura ricordano il cisello del bronzo, inoltre la barba artificiosamente

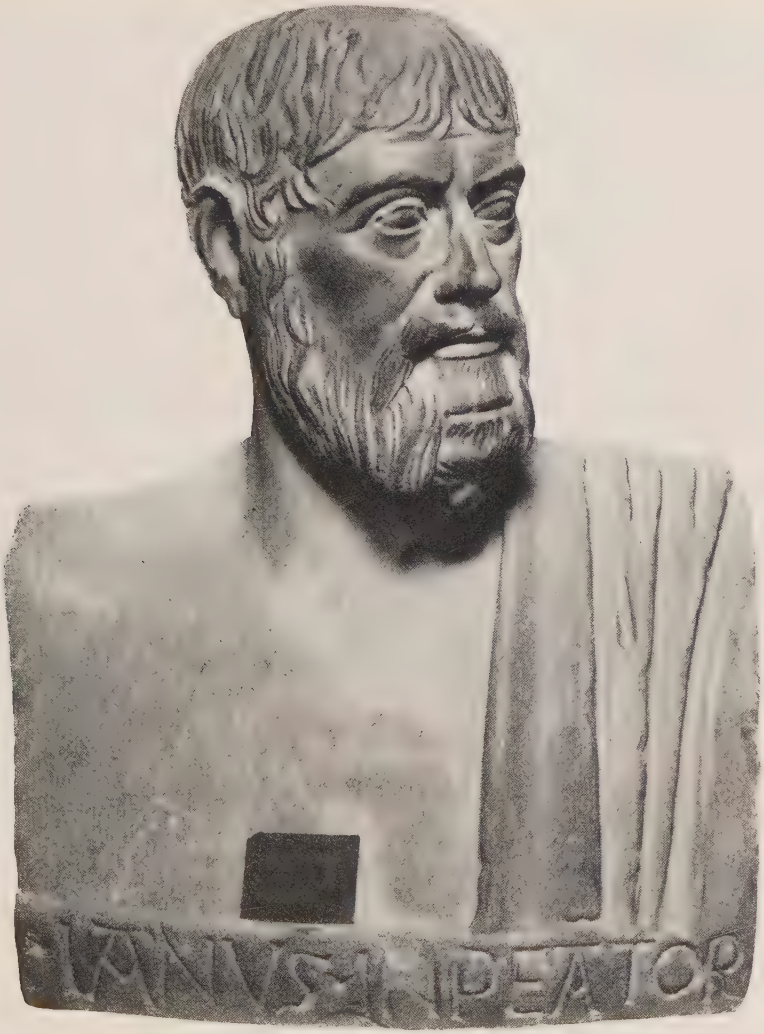


Fig. 4. — Busto nel Museo Capitolino, Roma.

particolareggiata, è la stessa come pure (dove l'erma rimane) il mantello sulla spalla sinistra[1]. I n. 4 e 5 invece si differenziano tanto tra di loro che dal gruppo principale. Tutti e due mostrano uno stile più libero, specialmente nella plastica

Fig. 5. — Erma nel Museo Capitolino, Roma.

dei capelli. È chiaro dunque che le repliche n. 1-3 devono considerarsi come basilari per risalire all'originale greco e alla identificazione della persona rappresentata.

Il tipo riprodotto nelle tre repliche suddette è eminentemente caratteristico. L'espressione è così incisiva ed originale, che rimane impressa nella nostra coscienza in modo

1. Il n. 3 presenta una leggera variante nella forma della barba, cf. n. 5.

indimenticabile. La testa d'uomo attempato si erge rigida, ostinata sul collo dritto. Tanto di fronte che di profilo domina la forma rettangolare : la sagoma corre, per così dire, in linee dritte e in angoli retti. Il piano frontale del viso sta quasi ad angolo retto sui piani laterali dei profili, così che la testa sembra intagliata in un prisma. Questa forma angolosa e rigida si ritrova anche nella fattura dei tratti del viso : le occhiaie quasi rettangolari, la bocca a linea dritta su cui pendono i baffi quasi ad angolo retto. A queste forme dure corrisponde la struttura fisica del rappresentato : è una testa dalla ossatura potente, le ossa del cranio sembrano quasi premere attraverso lo strato più morbido dei muscoli e della pelle, sporgono nei forti zigomi, sulla fronte angolosa e nell'accentuata curva del naso. In questa testa così piena di forza e di energia, il carattere è determinato principalmente dalla bocca rettilinea eminentemente volitiva, in cui si concentra l'espressione di potenza e la forza d'azione.

Fig. 6. — Busto nel Museo Capitolino, Roma.

Il ritratto è caratterizzato in maniera singolare dalla forma dei capelli e della barba. Con rilievo basso le ciocche aderiscono al cranio allungato. I capelli lisci divisi sulla fronte ricordano le prime sculture di Policleto. La barba è di forma

complessa e ornata ; sotto il mento è raccolta in un nodo. C'è inoltre la caratteristica del mantello : i n. 2-3 riproducono le stesse forme, e quindi, evidentemente, la forma del mantello

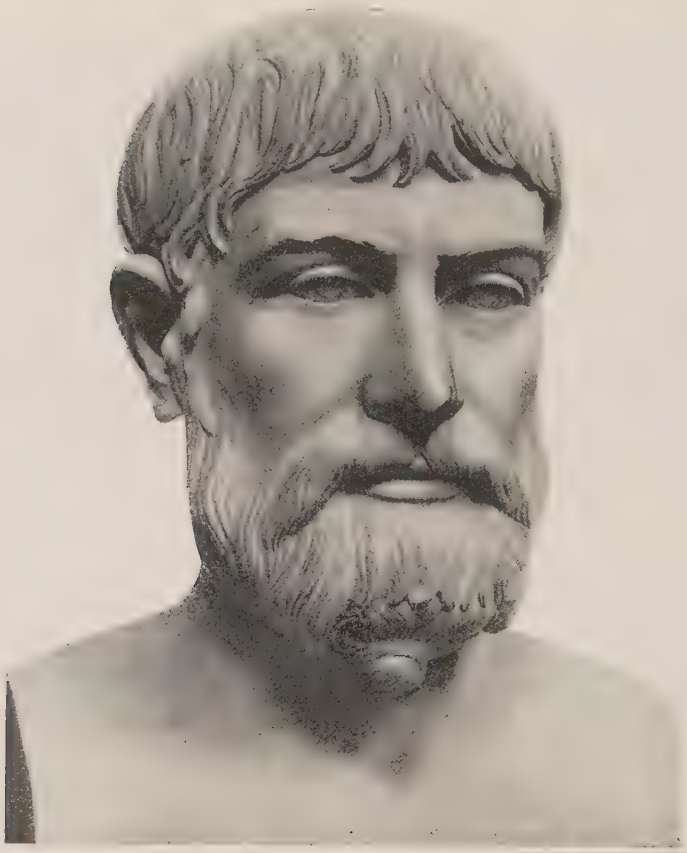


Fig. 7. — Testa su erma moderna, nel Museo Nazionale di Napoli.

nell'originale. Anche la forma del mantello nel n. 4 coincide per un particolare importante con i n. 2 e 3 : In tutte e tre le repliche il mantello cade dalla spalla sinistra in linea dritta sul dorso. Non è, dunque, appoggiato intorno al collo e portato verso il fianco destro come un pallio, cioè il vestimento

caratteristico del filosofo e del poeta. Il rappresentato è nudo, si copre soltanto la spalla sinistra con un panno ripiegato. Dobbiamo figurarci una claina simile ad esempio a quella che ha Aristogitone nel gruppo dei tirannicidi.

Il catalogo della British School fa appunto derivare il nostro tipo da un bronzo greco del v° secolo A. C. e Bernoulli con ragione ne mette in relazione le forme dei capelli con quelle del Doriforo e dell'Idolino. Nella forma della testa a prisma allungato e nella sagoma rettangolare dei piani, sopravvive ancora la plastica severa che si riscontra ad esempio nella testa di Aristogitone. È particolarmente severe la forma e l'espressione della bocca a linea retta incorniciata dalle ciocche della barba pendenti verticalmente : caratteristica che si osserva dal periodo arcaico fino alle sculture di Olimpia[1]. Basta confrontare la testa di Aristogitone o, meglio ancora, di Temistocle, col nostro tipo : è proprio nella bocca che si ritrova la stessa espressione di energia fattiva e di forza d'azione. Ci avviciniamo qui al tipo di umanità eroica dell'epoca delle guerre persiane. Un ritratto come quello di Temistocle mostra una energia compatta, una forza aggressiva che colpisce quando lo si confronta con i ritratti armoniosi e sereni della seconda parte del v° secolo, ad esempio col ritratto di Pericle. Il carattere attivo del rappresentato è reso bene anche dal forte movimento della testa.

Passando dall'esame dell'insieme all'analisi dei particolari, è ancora più evidente il legame del ritratto con la tradizione dello stile severo. Le singole ciocche dei capelli col loro disegno cisellato poggiano piatte sulla cute, un po' più liberamente che nel carrettiere di Delfi, ma più piatte e severe che ad esempio nelle sculture del primo Policleto. Tanto la mossa verticale dei baffi quanto il taglio della barba sul mento è una reminiscenza arcaica che ricorda ad esempio lo stratega Barracco-Monaco[2], l'Aristogitone, e perfino le teste del tempio

1. E. Curtius-F. Adler, *Olympia*, III p. e. Tav. XI, XVI, XXVII.

2. A. Hekler, *Die Bildniskunst der Griechen und Römer*, Tav. 1 b., cf. la barba della testa Arndt-Amelung, E. A. 1718.

di Zeus ad Olimpia[1]. La forma del panno corrisponde esattamente allo stile dell'epoca : le pieghe verticali, piatte e parallele ci appaiono come un tratto specialmente caratteristico dello stile severo, da Aristogitone fin alle sculture Olimpiche. Specialmente in queste, lo stile delle pieghe offre chiare somiglianze col nostro tipo[2].

Col ritratto di Temistocle, scoperto poco prima della seconda guerra mondiale, ci troviamo già negli anni 470-460 di fronte a una rappresentazione di umanità fortemente individualizzata[3]. In tal modo i concetti tradizionali sullo stile di quell'epoca vengono smentiti, sicchè, ormai, l'orizzonte appare libero per una visione approfondita dell'arte di tutto questo periodo. Accanto al ritratto di Temistocle troveranno il loro posto le opere affini. È qui che appartiene il ritratto che trattiamo. I tratti stilistici che lo collegano col periodo severo sono così evidenti che l'ostacolo che si presenta a causa dell'estrema individualizzazione, non è rilevante. Tali tratti non si possono attribuire soltanto al copista, poichè si riscontrano nelle repliche n. 1-3, in parte anche in n. 4, in forme quasi identiche. Un tale stile dev' essere considerato come un passo ulteriore nello sviluppo organico quale ci risulta dal ritratto di Temistocle : ci avviciniamo alla metà del v° secolo. La testa ha una lontana parentela con il ritratto di Anacreonte

1. E. Curtius-F. Adler, *l. c.*, III, Tav. XVI, XXVII.

2. E. Curtius-F. Adler, *l.c.*, III p. e. Tav. IX, XXVI.

3. Già l'illustre G. Calza che eseguì gli scavi, ebbe la visione giusta, e dopo la lunga discussione che ne seguì, il suo giudizio fù confermato da L. Curtius, K. Schefold ed altri. Un' opera di tale immediatezza e freschezza di forma, di tale spontaneità e violenza dell'ethos e di tale stupefacente « severità » di espressione, non può essere, mi pare, un *compositum mixtum* dell'arte del 5. e 4. secolo, nè una dotta creazione d'arte del tardo ecletticismo. G. Calza, *Le Arti*, II, 3, 1940, p. 152 ss. ; *La Critica d'Arte*, 23-24, 1940, 15 ss. ; R. Bianchi Bandinelli, *La Critica d'Arte*, 23-24, 1940, p. 17 ss. ; H. Fuhrmann, *Arch. Anz.*, 56, 1941, c. 476 ss. ; L. Curtius, *Röm. Mitt.*, 56, 1941, 78 ss. ; B. Schweitzer, *Die Antike*, 17, 1941, p. 77 ss. ; Fr. Poulsen, *Gnomon*, XVII, 12, 1941, p. 483 ; G. V. Kaschnitz, *Gnomon*, 1941-1942 ; G. Rodenwaldt, *Forschungen und Fortschritte*, april 1942 ; A. Boëthius, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek*, 1942, III, 202 ss., e nel : *Eros och Eris* (Kulturessäer tilägnade R. Lagerborg) ; G. Becatti, *La Critica d'Arte*, Nuova serie II, 1942, p. 76 ss. ; K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, p. 18.

(si confronti specialmente la replica Altemps), che probabilmente si può collocare negli anni subito dopo il 450[1]. In particolar modo la bocca e la barba pendente, come pure il taglio orizzontale sul mento, sono somiglianti nei due tipi. Ma nell'Anacreonte l'energica linea retta del periodo anteriore si smussa già nella curva tipica dell'alto classicismo.

* * *

Il nostro ritratto rappresenta una delle personalità eminenti del tempo. Tra gli uomini di stato e gli strateghi del v° secolo solo Pericle offre un così gran numero di repliche del suo ritratto. Chi è dunque questo uomo ?

La forma ermale appartiene al mondo greco, e il tipo fisionomico, certi tratti del taglio della barba e dei capelli mostrano un greco dell'epoca. La plastica suggerisce come luogo d'origine il Peloponneso dorico. Importante è il fatto che la statua originale aveva un mantello ripiegato sulla spalla sinistra. Tali mantelli li portavano i nudi eroi combattenti, come ad esempio il Teseo ed il Piritoo del Tempio di Zeus ad Olimpia oppure Aristogitone. Non si tratta dunque di un poeta o filosofo, ma di un uomo di stato o di uno stratega. Questa interpretazione viene corroborata dall'erma di Milziade nel museo di Ravenna[2] : anche Milziade è senza elmo e anche lui è nudo e porta il mantello sulla spalla sinistra. Che, infatti, un tal tipo rappresenta la forma tipica dell'uomo eroizzato di quell'epoca, è dimostrato dalla statua di Temistocle al Foro di Magnesia come ci viene tramandata dalle monete : il tipo statuario è prepolicleteo, nudo, con una piccola claina pendente dalle spalle, la testa è senz'elmo, la mano sinistra reggente la lancia[3]. Una statua simile è da pre-

1. J. J. Bernoulli, *Griech. Ikon.*, I, p. 77 ss. ; Arndt-Bruckmann, 681-686 ; A. Furtwängler, *Meisterwerke*, p. 93 ; Fr. Poulsen, *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptotek*, I, 1931, p. 1 ss. ; *Katalog* (1940) n. 409 ; D. Mustilli, *Museo Mussolini*, p. 124 s., n. 13, Tav. LXXX ; K. Schefold, *l. c.*, p. 64 ; *Replica Altemps :* Arndt-Amelung, *E. A.*, 2380/81.

2. G. Becatti, *l. l.*, Tav. XXXI e p. 86.

3. All'ultimo trattato da G. Becatti, *l. l.*, p. 84.

supporre per il nostro tipo. L'energico movimento laterale della testa ci lascia intuire un motivo statuario che bene si adatta a una statua di stratega, ma meno a un ritratto di poeta o di filosofo. Tutto ciò sta in armonia col carattere del rappresentato : infatti ci sta davanti un uomo d'azione e non un uomo dedito alla vita contemplativa.

Fig. 8 *a*.
Ritratto sassanide.

Per di più questo uomo porta un segno speciale : sotto al mento la barba è raccolta in un nodo. Questo tratto che lo distingue dai suoi contemporanei del mondo greco[1], lo avvicina in stranissimo modo al grande nemico d'Oriente : cioè ai Persiani. Sappiamo infatti che i re ed i satrapi persiani davano grande importanza alla barba ben curata ; per i Greci ciò era segno di quella τρυφή che essi rimproveravano ai persiani. Una tale prezzissità della barba la troviamo ad esempio in certe rappresentazioni dei re della tarda epoca persiana in cui la barba raccolta sotto il mento passa attraverso un anello sotto al quale si apre a forma di corolla[2]. Questa forma di barba caratteristica dei Sassanidi deriva però da una antica foggia dei Persiani, poichè già nella epoca degli Achemenidi s'incontra un ricciolo o nodo ben marcato sotto il mento. Per questo particolare il ritratto del re

1. La barba cretense a lunga spirale (p. e. *Annali dell'Instituto di corr. arch.*, 1880, Tav. T), confrontata da F. Hauser (*Jahreshefte des Österreich. Instituts*, 10, 1907, 14 ss.), mi pare del tutto differente dalla forma di barba del nostro tipo.

2. A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides* (1944), p. 92, 221, 232, 256, (*sulla bellezza della barba dei Persiani in generale*, p. 510) ; F. Sarre, *Die Kunst des Alten Persiens*, tav. 78-81, 104, 111 ; *143*, 5, 7, 11 ; F. Sarre-E. Herzfeld, *Die Iranischen Felsreliefs*, Tav. V, VII, IX, XLI, XLII, XLV ; Textb. fig. 25, 27, 28, 32, 37 40, 93, 104, 106.

Sassanide fig. 8 *a* (Narseh)[1] può essere confrontato con un satrapo dell'Asia Minore del v° secolo a. C. fig. 8 *b* (Khreis, Licia)[2].

Quale Greco eminente dell'epoca delle guerre persiane potrebbe essere caratterizzato da un tale contrassegno ? Solo i due Greci entrano in considerazione i quali furono accusati come traditori della Patria : cioè Pausania e Temistocle, « i più insigni fra i Greci del loro tempo », come dice Tucidide[3]. Per ragioni intrinseche, si dovrà pensare prima di tutto a Pausania ucciso dai suoi concittadini per tradimento al soldo persiano, e per ragioni estrinseche solamente a lui, essendoci già noto il ritratto di Temistocle e trattandosi qui di un'altra persona. E poichè già lo stile ci suggerisce come luogo di origine il Peloponneso dorico, questa personalità eminente delle guerre persiane deve essere il vincitore di Platea.

Fig. 8 *b*.
Ritratto del Khreis, Licia.

Sappiamo che Pausania nei suoi tardi anni si lasciò trascinare dalla τρυφή dei Persiani e adottò forme di vita di quel popolo[4]. Ci informa Diodoro che Pausania si diede al lusso persiano (ζηλώσαντος αὐτοῦ τὴν Περσικὴν τρυφήν). Chi non si meraviglierebbe della follia di Pausania — si domanda poi Diodoro — il quale dopo la vittoria di Platea e tante splendide gesta per cui divenne il salvatore della Grecia, sciupò tutta la sua fama per appropriarsi le ricchezze e il lusso dei Persiani (ἀγαπήσας τῶν Περσῶν τὸν πλοῦτον καὶ τὴν τρυφήν). Nella tracotanza della sua fortuna disprezzò il modo di vivere dei

1. F. Sarre, *l. l.*, Tav. *143*, 11.
2. E. Babelon, *Les Perses Achéménides*, XIV, 1.
3. Thucyd., I, 138, 30.
4. Diod., XI, 44, 5.

Lacedemoni e imitò la sfrenatezza e la pompa dei Persiani — proprio lui che meno di tutti avrebbe dovuto adottare gli usi dei barbari (ἐπαρθεὶς γὰρ ταῖς εὐτυχίαις τὴν μὲν Λακωνικὴν ἀγωγὴν ἐστύγησε, τὴν δὲ τῶν Περσῶν ἀκολασίαν καὶ τρυφὴν ἐμιμήσατο, ὃν ἥκιστα ἐχρῆν ζηλῶσαι τὰ τῶν βαρβάρων ἐπιτηδεύματα). Quando nel 468 a. C. cercò asilo nel tempio di Atena a Sparta egli fù, come è noto, murato vivo nel tempio e vi morì di fame[1].

Il ritratto qui trattato deve essere stato fatto *dopo* la morte di Pausania. Ma allora, ci si domanda, come è possibile che il traditore della patria fosse glorificato con delle statue dopo la sua morte ? Le fonti storiche fortunatamente ci danno una risposta chiara. Diodoro ci racconta che quando gli partani per altra ragione interrogarono l'Oracolo di Delfi, Apollo nella sua risposta chiese che fosse restituita alla dea il supplicante. Allora gli partani ritenendo impossibile di soddisfare all'Oracolo, rimasero per alquanto tempo indecisi (ἠπόρουν ἐφ' ἱκανὸν χρόνον), perchè non potevano eseguire gli ordini del dio. Alla fine si decisero di fare quello che potevano, e fecero fare due statue di bronzo di Pausania che eressero nel tempio di Atene (ὅμως δ'ἐκ τῶν ἐνδεχομένων βουλευσάμενοι κατεσκεύασαν εἰκόνας δύο τοῦ Παυσανίου χαλκᾶς, καὶ ἀνέθηκαν εἰς τὸ ἱερὸν τῆς Αθηνᾶς[2]). Secondo Tucidide l'Oracolo ordinò ai Lacedemoni di togliere il sepolcro dal tempio e di dare due corpi alla dea invece di uno ; si eseguì l'ordine e si posero due statue di bronzo al posto del corpo di Pausania (ὁ δὲ θεὸς ὁ ἐν Δελφοῖς τόν τε τάφον ὕστερον ἔχρησε τοῖς Λακεδαιμονίοις μετενεγκεῖν., καὶ ὡς ἄγος αὐτοῖς ὂν τὸ πεπραγμένον, δύο σώματα ἀνθ' ἑνὸς τῇ χαλκιοίκῳ ἀποδοῦναι· οἱ δὲ ποιησάμενοι χαλκοῦς ἀνδριάντας δύο ὡς ἀντὶ Παυσανίου ἀνέθεσαν[3]). Anche Pausania il scrittore dice che furono erette due statue di Pausania presso l'altare della dea (Παρὰ δὲ τὴς χαλκιοίκου τὸν βωμὸν ἑστήκασι δύο εἰκόνες Παυσανίου τοῦ περὶ Πλάταιαν ἡγησαμένου· τὰ δὲ ἐς αὐτὸν ὁποῖα ἐγένετο, εἰδόσιν οὐ διηγήσομαι[4]).

1. Diod., XI, 45.
2. Diod., XI, 45.
3. Thucyd., I, 134.
4. Pausanias, 3, 17, 7.

Come sappiamo, passò qualche tempo prima che i Lacedemoni obbedissero all'Oracolo (ἠπόρουν ἐφ' ἱκανὸν χρόνον). Sarà passato anche qualche tempo dopo la morte di Pausania prima che fosse interrogato l'Oracolo. Non abbiamo indicazioni esatte, ma le informazioni approssimate che abbiamo, si accordano colla datazione da noi proposta : cioè gli anni 460-450. Pausania morì nel 468 ; con ogni probabilità 10 o 15 anni più tardi le sue due statue furono erette nel tempio di Atene. Le repliche qui trattate rimontano a quelle statue. I Lacedemoni fecero fare queste statue del vincitore di Platea da un artista dorico in stile eroico. E con il nodo sotto al mento vollero allo stesso tempo mettere in evidenza il segno esteriore di quella τρυφή, alla quale si era dato Pausania negli ultimi anni della sua vita e che aveva foggiato la sua persona e il suo modo di vivere.

H. P. L'Orange

LES MOSAÏQUES DE LA DAURADE A TOULOUSE

Il n'y avait rien de plus simple à l'extérieur que les basiliques chrétiennes de Rome. Sainte-Sabine, ce type parfait de l'église du v^e^ siècle, ne nous montre que ses murs de brique, dépourvus de tout ornement. Les basiliques de la Gaule étaient tout aussi austères et il se passera des siècles avant qu'apparaissent les grands bas-reliefs des portails romans et les innombrables statues des cathédrales gothiques.

L'intérieur, en revanche, était splendide. On ne pouvait rien imaginer de plus coloré que ces intérieurs des églises de l'Orient aussi bien que de l'Occident ; leur décoration était fondée sur un principe nouveau, celui de la polychromie.

Le plafond à caissons était doré, l'abside et les parois de la nef étaient couvertes de mosaïques éclatantes à fond bleu ou à fond d'or. Là où la mosaïque manquait, elle était remplacée par la peinture. Les murs disparaissaient complètement sous un revêtement de marbres précieux. Dans certaines églises particulièrement magnifiques, à Antioche, à Constantinople, les plaques de marbre étaient remplacées, au moins dans le sanctuaire, par des plaques d'argent. Le pavement lui-même était une mosaïque faite d'un assemblage de marbres de couleur ou de cubes d'émail. Entre les colonnes étaient suspendus des voiles de soie et des étoffes tissées de fils d'or. Toutes ces couleurs éblouissantes pendant le jour restaient éclatantes pendant la nuit, car l'église était éclairée par des centaines de lampes suspendues à diverses hauteurs.

Un intérieur ainsi conçu, n'a plus rien de classique ; il y

a là un génie qui n'est plus le génie gréco-latin, si sobre, mais le génie du vieil Orient. C'est seulement dans les palais de la Perse qu'on trouvait ces revêtements de mosaïques, de métaux précieux, de marbres rares et ces tentures ; c'est à l'Orient, en effet que Dioclétien, en bâtissant son palais de Spalato, avait demandé des modèles.

Le palais de Spalato, avec ses coupoles décorées de mosaïques, est le point de départ de cet art nouveau. On retrouvait cette éclatante polychromie dans les palais de Constantinople, et des palais elle passa dans les églises ; car les empereurs pensaient que la maison de Dieu devait être encore plus somptueuse que la leur. C'est ainsi que les magnificences impériales devinrent celles de l'église triomphante.

Les églises de la Gaule se conformaient à cette esthétique nouvelle. Les mots qui reviennent le plus souvent dans Fortunat quand il décrit nos basiliques, c'est *fulgor*, *nitet*, *rutilat;* l'église brille, éclate, éblouit. Le poète nous montre la lumière jouant sur l'or des plafonds, sur les marbres, sur les métaux précieux.

Que savons-nous des grandes mosaïques murales de la Gaule ? Bien peu de choses, il faut l'avouer. Les anciens textes nous les signalent d'un mot sans les décrire. Au début du VI^e^ siècle, des mosaïques représentant des personnages sacrés ornaient l'église de Clovis, sur la montagne Sainte-Geneviève. Pendant ce même siècle, saint Avit décora de mosaïques le baptistère de Vienne et l'évêque Agricola, l'église de Chalon. C'est à la fin du VI^e^ siècle que les trois grands sanctuaires d'Autun, l'église épiscopale, l'église Saint-Martin, l'église Saint-Racho reçurent leur parure de mosaïques. Ces mosaïques d'Autun devaient être particulièrement célèbres, car, au commencement du VII^e^ siècle, Didier évêque d'Auxerre, imita dans son église Saint-Étienne la mosaïque dont l'évêque d'Autun Syagrius avait orné son église épiscopale.

S'il ne nous restait que ces quelques mentions, nous n'aurions rien à dire de nos mosaïques des temps mérovingiens, mais il subsiste heureusement une description assez longue et assez précise des mosaïques de l'église de la Daurade à Toulouse.

L'église de la Daurade était une rotonde[1] qui devait son nom à des mosaïques à fond d'or. Elle était éclairée, comme le Panthéon de Rome, par une ouverture circulaire, ménagée dans la coupole. Elle datait suivant toutes les vraisemblances du Ve siècle et était, par conséquent l'œuvre des Wisigoths ariens qui occupaient le Midi de la Gaule. Chose extraordinaire, ce sont les Bénédictins du XVIIIe siècle, les seuls érudits d'alors soucieux de nos antiquités nationales, qui firent disparaître la vieille église. La trouvant peu solide, ils la détruisirent de fond en comble, au lieu de la restaurer et la remplacèrent, en 1761, par un édifice de style classique. A Toulouse, ces Bénédictins du XVIIIe siècle étaient si peu archéologues qu'ils s'imaginaient que la Daurade était un ancien temple gaulois et c'est dans un livre de Dom Martin consacré à la *Religion des Gaulois*, qu'on a la surprise de rencontrer quelques lignes sur ces mosaïques. Leurs prédécesseurs, les Bénédictins du XVIIe siècle, s'étaient montrés beaucoup plus fidèles aux traditions de l'ordre : ils avaient lavé ces mosaïques, couvertes de poussière, et Dom Othon Lamothe les avait décrites dans un long mémoire rédigé en latin qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale[2]. Un érudit toulousain, l'abbé Degert, en sentit tout le prix et le publia en 1905.

Il vaut la peine d'étudier un peu longuement ce précieux document, puisque c'est la seule description de nos anciennes mosaïques qui se soit conservée.

Les murs de la Daurade n'étaient pas unis comme ceux des basiliques de Rome ; ils étaient décorés de trois étages d'arcatures aux colonnettes de marbre. Chacune de ces arcatures enfermait une scène ou des personnages isolés, et toutes ces mosaïques se détachaient sur fond d'or.

A l'étage le plus élevé se voyait la Vierge en majesté, tenant l'Enfant sur sa poitrine ; elle était placée entre les Mages et les bergers. Hérode, présidant au Massacre des Innocents, fermait ce premier cycle.

1. Cette rotonde était en réalité un décagone.
2. Lat. 12, 603.

L'étage intermédiaire, qui était le plus solennel, montrait le Christ portant le livre et bénissant ; près de lui, à la place d'honneur se tenait la Vierge ; quatre archanges : Michel, Gabriel, Raphael, Uriel les accompagnaient et précédaient les évangélistes et les Apôtres. L'étage inférieur était consacré aux personnages de l'Ancien Testament : Enoch, Élie, Abraham, s'apprêtant à sacrifier Isaac qui les accompagnait ; Joseph, Benjamin et enfin les trois jeunes Hébreux dans la fournaise.

Les deux Lois, l'Ancienne et la Nouvelle, avaient donc été résumées par quelques scènes et quelques personnages.

La description latine nous donne un certain nombre de détails qui témoignent de l'antiquité de ces mosaïques. Les mages, par exemple, étaient représentés avec un bonnet oriental et un costume à manches ; ils s'avançaient à grands pas en portant des deux mains leur offrande. C'est exactement sous cet aspect qu'ils se montrent dans les mosaïques de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, qui datent du milieu du VI^e^ siècle et sont contemporaines de Justinien. Les trois jeunes Hébreux, dans la fournaise, coiffés du bonnet oriental, priaient les bras étendus et semblaient sous la protection de l'archange Gabriel qui les dominait de sa haute stature. C'est sous cet aspect qu'ils apparaissent dans l'art chrétien depuis les catacombes. Le sujet très fréquemment représenté pendant les premiers siècles, parce qu'il était associé aux prières pour les morts, semble disparaître dès les temps carolingiens.

La présence d'Uriel nous reporte également à une époque ancienne de l'art chrétien ; l'Église observant que cet archange ne figurait que dans des textes apocryphes, défendit de l'invoquer.

La description nous donne encore un détail précieux. Elle nous apprend qu'entre les arcatures étaient représentées diverses espèces d'oiseaux : des perdrix, des perroquets et des paons. Le motif des paons s'opposant symétriquement des deux côtés d'un vase plein d'eau, reproduisait un modèle célèbre créé par l'art hellénistique. Or des oiseaux et des paons

semblables ornent encore aujourd'hui la mosaïque de Saint-Apollinaire-le-Neuf, à Ravenne, dont nous venons de parler.

Tous ces détails témoignent de l'antiquité des mosaïques de la Daurade. Mais sont-elles du ve ou du vie siècle ? Les érudits qui en ont parlé veulent qu'elles soient contemporaines de la domination des Wisigoths qui occupèrent le Midi pendant près d'un siècle, de 408 à 506; mais je crois qu'ils se trompent et c'est ce qu'il importe de montrer.

Les Wisigoths n'étaient pas catholiques, ils étaient ariens, c'est-à-dire qu'ils considéraient le Fils comme inférieur au Père. Pour eux le Fils n'était pas l'égal du Père, puisque, disaient-ils, il avait été créé par lui. Les ariens ne se montraient pas d'ailleurs les ennemis de l'art. A Ravenne, Théodoric, qui était de la même religion que les Wisigoths de Toulouse, avait fait représenter à Saint-Apollinaire-le-Neuf de Ravenne, les Miracles de la Passion de Jésus-Christ. Ces mosaïques subsistent encore aujourd'hui et ne se distinguent en rien des œuvres orthodoxes. Dans leur baptistère de Ravenne, les ariens avaient simplement reproduit la mosaïque du baptistère des catholiques consacrée au baptême de Jésus-Christ. A Rome, le Suève Ricimer qui était arien, avait décoré, vers 470, l'église arienne de Sainte-Agathe-in-Suburra d'une mosaïque représentant Jésus-Christ et ses Apôtres : elle n'offrait aucun caractère particulier.

Mais il est un fait qui mérite d'être remarqué : c'est que dans ces mosaïques anciennes, nulle part la Vierge ne figure. Les ariens, en effet ne reconnaissaient pas plus la décision du concile de Nicée, qui avait fait du Fils l'égal du Père, que celle du concile d'Éphèse qui avait décidé que la Vierge n'était pas seulement la mère du Christ fait homme (Christotocos) mais la mère du Christ-Dieu (Theotocos). Aussi quand les ariens se convertissaient au catholicisme devaient-ils s'engager à reconnaître les décisions des conciles de Nicée et d'Éphèse. C'est ce que fit Recarède, roi des Wisigoths d'Espagne, quand il abjura l'arianisme, en 587.

Il est donc invraisemblable que les Ariens de Toulouse aient eu l'idée de consacrer tout un étage des mosaïques de

la Daurade aux scènes de l'Enfance de Jésus-Christ où la Vierge est le principal personnage. Il est plus invraisemblable encore qu'au second étage des mosaïques, ils aient donné la place d'honneur à la Vierge entre le Christ et les archanges. Je crois donc que ces mosaïques ne pouvaient dater que du milieu du VI^e^ siècle, c'est-à-dire d'une époque où le Midi, reconquis par Clovis, redevint catholique. Elles devaient être contemporaines de celles d'entre les mosaïques de Ravenne qui sont du temps de Justinien, et où la Vierge figure.

Il y avait dans ces mosaïques de Toulouse un souvenir des pèlerinages de Terre Sainte. On y voyait, nous l'avons dit, la Vierge assise en majesté, entre les Mages offrant leurs présents et les bergers s'avançant sur l'ordre de l'ange.

Or, à Béthléem, la mosaïque de la façade de la basilique que tant de voyageurs avaient contemplée, présentait la même disposition, comme le prouvent les ampoules de Monza. On retrouve jusqu'à l'époque romane le souvenir de ce modèle célèbre.

Voilà tout ce que nous pouvons savoir des mosaïques de la Gaule avant l'époque carolingienne.

Émile Mâle.

PARTHÉNOKLÈS D'ATHÈNES

Pour n'être connu que par des signatures, Parthénoklès d'Athènes, bronzier du IIIe s. av. J.-C., auteur de plusieurs statues-portraits dont une effigie royale, ne mérite pas — semble-t-il — l'oubli des historiens de l'art. Pourtant son nom est absent des listes de sculpteurs dressées jadis par Max. Collignon à la fin du tome II de son *Histoire de la sculpture grecque*[1], et plus récemment les continuateurs de l'*Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler* n'ont pas cru devoir faire de lui la plus rapide mention[2].

En attendant la notice que la *Real-Encyklopädie* consacrera, espérons-le, à cet artiste, il n'est pas inutile peut-être de rappeler, en peu de mots, ce que nous savons de son activité, avant de présenter, à l'occasion d'un document nouveau, une hypothèse sur ses origines et sa famille.

***

1. En 1879, les fouilleurs français trouvaient à Délos « parmi les débris des Propylées » une base de forme cylindrique, en marbre blanc[3], dont un éclat, immédiatement

1. En Allemagne, H. Brunn, *Gesch. d. gr. Künstler*, est également muet.

2. Silence aussi sur Parthénoklès dans des ouvrages moins exhaustifs comme *The sculpture and sculptors of the Greeks*, de G. M. A. Richter. — D'autre part, les spécialistes de l'histoire hellénistique, lors même qu'ils utilisent la dédicace délienne, négligent généralement de préciser qu'il s'agit d'une base *signée*.

3. N° E 59. — Elle se trouve aujourd'hui au Sud et directement en contrebas de l'Artémision. — H. : 0 m. 59 ; diam. 0 m. 685 ; hl. dans la dédicace : 1 cm. 7 ; hl. dans la signature : en moy. 1 cm. 2 ; interligne : 0 cm. 7 (exceptionnellement 3 cm. 2 entre les lignes 2 et 3) ; signature à 0 m. 17 du texte.

rapproché, permettait à Th. Homolle, l'année suivante[1], de publier ainsi l'inscription :

[Βασίλισσα]ν Φίλαν
[Βασιλέως Σ]ελεύκου
[θυγατέρα]
[Βασιλέ]ως [δ]ὲ Ἀντιγόνου
[γυ]ναῖκα
[? Δημ]οφάνης Δημ— —
ἔνε[κεν].

Παρθενοκλῆς Ἀθηναῖο[ς ἐποίει].

Ensuite, la pierre ayant été revue et complétée d'un nouveau fragment par P. Roussel, le texte fut introduit dans *IG*, XI, 4, n° 1098 sous la forme suivante, certainement plus exacte :

[Βασίλισ]σαν Φίλαν
[Βασιλέω]ς Σελεύκου
vacat[2]
[Βασιλέ]ως δὲ Ἀντιγόνου
[γυ]να[ῖ]κα
[— — ο]φάνης Δημ— —
[Τ]ενέ[δ]ι̣ο[ς].

. Παρθενοκλῆς Ἀθηναῖο[ς ἐποίησε][3]

Nous n'avons pas à insister sur la valeur historique de cette dédicace. Rappelons seulement que nous avons

1. *BCH*, IV, 1880, p. 211. D'où W. Dittenberger, *Syll.*[1], n° 151 (= *OGIS*, I, n° 216) qui restitue à la dernière ligne [ἀρετῆς] ἕνε[κεν] ; E. Lœwy, *Inschr. gr. Bildhauer*, n° 145, qui préfère dans la signature la forme [ἐποίησε] ; et Ch. Michel, *Recueil d'inscr. gr.*, n° 1295, qui admet sans autre hésitation, la restitution [Δημ]οφάνης.

2. Pour l'absence du mot θυγατέρα, on peut comparer *à Délos même*, la dédicace *IG*, XI, 4, n° 1074 relative à Laodiké, fille de Séleukos IV et femme de Persée : Βασίλισσαν | Λαοδίκην βασιλέως Σελεύκου, | γυναῖκα δὲ βασιλέως Περσέως.

3. Repris sans changement par F. Durrbach, *Choix d'inscr. de Délos*, I, n° 37. — A la ligne 5, le *o* est partiellement conservé ; après Δημ —, on note sur la pierre le haut d'une haste verticale plus grande que dans les lettres ordinaires, et, un peu plus loin, la pointe supérieure d'une lettre triangulaire : il faut probablement restituer Δημ[ο]φ[ί]λ[ου].

ici l'un des très rares documents[1] concernant la reine Phila II, fille de Séleukos Nikator et de Stratoniké, puis femme d'Antigonos Gonatas (son oncle) et mère de Démétrios II. La présence à Délos d'une telle effigie dédiée par un particulier a fort justement retenu l'attention[2] : il n'est pas exclu que Phila II ait joué dans l'île un rôle personnel assez actif[3], et certain passage d'un compte des hiéropes[4] pourrait indiquer qu'elle y eut ses fêtes propres à côté des Ἀντιγόνεια instituées par Antigonos Gonatas, son mari.

On aimerait connaître le dédicant[5]. Était-ce un homme de guerre ? ou un personnage politique ? On comparerait volontiers, *mutatis mutandis*, le nésiarque Hermias instituant (à Délos justement) des fêtes en l'honneur d'Arsinoé Philadelphe[6], ou bien cet Adeimantos qui fut après coup taxé de

1. Le nom de la reine nous est donné seulement par deux des biographes d'Aratos. Cf. A. Westermann, Βιογράφοι, p. 53 (*Vita* I) et p. 60 (*Vita* IV). Appien n'a qu'un mot vague (παῖδα) pour l'enfant né du mariage de Séleukos et de Stratoniké (XI, 59) ; de même Plutarque (*Démétrios*, 38 : παιδίον). — Th. Homolle (*BCH*, IV, 1880, p. 212) fait état d'une notice de Stéphane de Byzance, *s. v.* Φίλα ; mais si l'on admet avec Meineke et Westermann le texte du meilleur manuscrit (cod. Rehdigeranus) : Φίλα · πόλις Μακεδονίας, κτίσμα Δημητρίου τοῦ Ἀντιγόνου παιδός, τοῦ Γονατᾶ καλουμένου, ὃς ἀπὸ τῆς τούτου μητρὸς Φίλας... ἔκτισε πόλιν Φίλαν, il s'agit de la mère d'Antigonos (Phila I) et non de Phila II. — W. W. Tarn (*Antig. Gonatas*, p. 389, n. 60) fait apparaître le nom de Phila dans *IG*, II², n° 780, l. 11-12, mais la restitution est hasardeuse. — Phila II est-elle l'ἀδελφὴ βασίλισσα d'Antiochos I, dans *OGIS*, n° 219, l. 23 ? *sic* W. Otto, *Beiträge zur Seleukidengeschichte des 3. Jh. v. Chr.* (Abh. Bayer. Akad., XXXIV, 1), p. 21, n. 3.

2. Par ex. W. W. Tarn, *JHS*, 29, 1909, p. 270, *Antig. Gonatas*, p. 389, et *Cambr. Anc. Hist.*, t. VII, p. 714 ; G. H. Macurdy, *Hellenistic Queens*, p. 70, etc.

3. Remarquons que sa mère Stratoniké (fondatrice des Στρατονίκεια) eut aussi sa statue, œuvre de l'Athénien Télésinos (cf. *IG*, XI, 4, n° 514 ; F. Durrbach, *Choix*, n° 16). Au contraire, il est notable que si Antigonos Gonatas a fait à Délos diverses fondations et diverses consécrations, aucun témoignage ne nous reste d'honneurs qui lui auraient été personnellement décernés.

4. *Inscr. de Délos*, n° 366, l. 81-82.

5. Il est insolite de voir une statue de reine consacrée ainsi par un particulier (c'est à tort qu'il est écrit dans la *Camb. Anc. Hist.*, t. VII, p. 714 : « *Delos* set up a statue of his queen, Phila. ») — La statue de Stratoniké (cf. *supra*, n. 4) était une commande du peuple, comme le prouve la l. 3 du décret cité : ἐγλαβὼν παρὰ τοῦ δήμου. De même pour Laodiké (cf. *supra*, p. 689, n. 2), la dédicace sera faite par ὁ δῆμος ὁ Δηλίων.

6. *Inscr. de Délos*, n° 313 *a*, l. 64.

flagornerie[1] pour avoir consacré dans le dème de Thria un temple et des statues de culte de la femme de Démétrios Poliorcète, Phila I, assimilée à Aphrodite[2]...

Faut-il penser plutôt à l'un de ces artistes, de ces savants ou de ces écrivains[3] qui, comme Aratos[4], durent leur fortune au mariage princier, puis — qui sait ? — à la faveur de la reine ? Le nom est hélas ! terriblement mutilé et l'ethnique lui-même, s'il faut bien restituer [Τ]ενέ[δ]ι̣ο̣[ς][5], demeure d'un faible secours[6].

Restent du moins quelques conclusions à tirer de l'aspect de la base et du nom de l'artiste. Si l'œuvre a disparu (et nous ne pouvons même pas imaginer les traits de Phila II par des effigies monétaires), soyons assurés que la statue délienne était en *bronze :* bien que le couronnement ainsi que le socle, tous deux travaillés à part et réunis au corps de base par un goujon central[7], soient aujourd'hui perdus, le type même du

1. Athénée, VI, 255 *c*.

2. Sur ce texte et sur la personnalité d'Adeimantos de Lampsaque, voir L. Robert, *Hellenica II*, p. 15 sqq.

3. Cf. notamment W. W. Tarn, *Antig. Gonatas*, chap. VIII (« Antigonos and his circle »).

4. Cf. A. Westermann, Βιογράφοι, p. 60 (*Vita* IV) : Παρελθὼν εἰς τὸν Ἀντιγόνου καὶ Φίλας γάμον καὶ εὐδοκιμήσας, τὸ λοιπὸν τοῦ χρόνου διέτριψεν ἐκεῖσε. — Nous savons par Suidas (cf. A. Westermann, *l. c.*, p. 61 = *Vita* V) que, parmi les œuvres d'Aratos, on comptait ἐπιγράμματα εἰς Φίλαν τὴν θυγατέρα Ἀντιπάτρου *(sic)* γυναῖκα δ' Ἀντιγόνου.

5. Il est un peu bizarre que soient ainsi simplement juxtaposés le nom de la reine et le nom du dédicant : on attendrait ensuite ou bien un verbe, ou bien une formule laudative. Ex., sur la base de Laodiké (cf. *supra*, p. 689, n. 2) : ἀρετῆς ἕνεκεν καὶ εὐσεβείας | τῆς περὶ τὸ ἱερὸν καὶ εὐνοίας | [τῆς εἰ]ς τὸν δῆμον τῶν Δηλίων. — *A priori*, on songerait plutôt à restituer ici [ἀνέθηκ]εν ε[ὐ]ν̣ο̣[ίας ἕνεκα], mais la pierre s'y oppose. — Rappelons pour mémoire que W. W. Tarn proposait jadis l'hypothèse, au vrai fragile, d'un --οφάνης citoyen de Dém[étrias] (*Antig. Gonatas*, p. 389, n. 60).

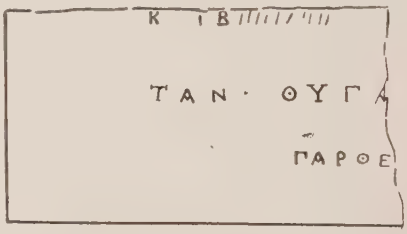
6. Mise à part l'ambassade à Athènes de *SEG*, III, n° 94, on sait fort peu de chose sur l'histoire de Ténédos au milieu du III^e^ s. La restitution de P. Roussel étant admise, le texte délien devient justement une source quasi unique, dont on s'efforce de tirer parti : cf. par ex. W. W. Tarn, *JHS*, 40, 1920, p. 151 : « Only one thing... is known about Tenedos till it appears as Attalid in the second century... The thing I refer to is that the statue of Gonatas' queen, Phila, at Delos was set up by a citizen of Tenedos, which proves that anyhow circ. 246 the island was not Ptolemaic. » Comp. *RE* s. v. *Tenedos*, col. 497-498.

7. La face supérieure est très fruste, mais la face inférieure montre nettement une anathyrose large de 0 m. 07, et un trou de goujon central de diam. 0 m. 055

piédestal laisse à ce sujet fort peu de doute[1]. On peut préciser aussi que la statue était à peu près de la taille humaine[2]. — D'autre part la date est assez bien circonscrite par la personnalité du sujet représenté : Phila II est devenue la femme d'Antigonos Gonatas vers 276 av. J.-C.[3], et le prince mourut en 240/239 ; la consécration date donc du *milieu du III*e *s.* — Enfin le nom seul de Parthénoklès est instructif : en dépit de l'ethnique, ce n'est pas un nom attique, c'est un nom *béotien*[4] : la citoyenneté athénienne n'est probablement pas primitive, ni ancienne, dans la famille de cet artiste.

D'ailleurs nous allons retrouver la signature de Parthénoklès non point à Athènes, mais *en Béotie*, à Tanagra.

II. La pierre dont il s'agit, n'a été, à ma connaissance, publiée qu'une fois, en 1892, dans les *IG*, VII, n° 563, par W. Dittenberger[5], d'après une copie de H. G. Lolling, avec le schéma ci-contre, qui (en partie) est trompeur :



1. Au IIIe s. surtout, une statue en marbre sur une telle base serait insolite. Contemporain de Parthénoklès d'Athènes, Phylès d'Halicarnasse, bronzier notoire, emploie à Délos une forme de base très analogue (*IG*, XI, 4, n° 1128) ; un peu plus tard les bases rondes signées par Agorallos de Délos, d'une conception toute voisine, supportaient aussi, nous en sommes assurés par le couronnement retrouvé de *IG*, XI, 4, n° 1195, des statues de bronze... D'ailleurs, parmi les bases signées de Délos, on relève seulement deux piédestaux ronds pour une offrande en marbre : 1° *IG*, XI, 4, n° 1201 (sign. de Télésinos d'Athènes, déb. du IIIe s. av.) : il s'agit d'une *colonne-support ;* 2° *Inscr. de Délos*, n° 2489 (sign. d'Agasias d'Éphèse, fin IIe-déb. Ier s. av.) : il s'agit d'un *socle mouluré* comme le bas d'une colonne ionique.

2. Comp. les bases rondes *IG*, XI, 4, n° 1180 (sign. de Théon) et *IG*, XI, 4, n° 1195 (sign. d'Agorallos), dont les « semelles » correspondent à des effigies de grandeur naturelle.

3. Il semble que le mariage d'Antigonos Gonatas avec Phila ait scellé, à ce moment, la réconciliation du roi avec Antiochos I, frère de la princesse par son père Séleukos Nikator.

4. Cf. l'index onomastique des *IG*, VII (plusieurs Parthénoklès sont connus notamment à Thèbes).

5. Précisons que W. Dittenberger avait, en son temps, fait le rapprochement

Ayant pu revoir ce « fragmentum lapidis nigri »[1], j'en donne la lecture suivante :

καὶ Εἰρα — —
τὰν θουγα[τέρα — —
Παρθεν[οκλῆς κ. τ. λ.

La forme du nom propre[2] que l'on devine à la première ligne conservée et la graphie θουγα[τέρα], ainsi que l'article τάν, sont proprement béotiens, et le nom de Parthénoklès est ici, si l'on peut dire, dans son vrai « climat ». On remarquera que l'œuvre était, comme à Délos, une *statue-portrait*, une statue de femme, et, selon toute apparence, une statue en *bronze :* les dimensions du socle[3] et sa couleur même[4] invitent à le croire.

Pouvons-nous préciser si l'artiste travaillait à Délos avant ou après avoir travaillé à Tanagra ? Il est difficile de rien affirmer, l'écriture étant le seul critère — combien fragile ! Dans les deux signatures la forme des lettres est très semblable[5]; dans la dédicace béotienne la correspondance est absolue entre le texte et la signature[6]; à Délos les grandes lettres sont

---

avec la base délienne ; de même J. Kirchner, *Prosopogr. Attica*, II, p. 181. Mais, depuis, plus personne je crois (pas même P. Roussel) n'en a tiré parti.

1. Il n'est plus *ad ecclesiam S. Taxiarchis*, mais dans le petit musée de Tanagra, où il porte le n° 281. — H. : 0 m. 175 ; long. : 0 m. 31 ; prof. : 0 m. 225 ; hl. dans le texte : jusqu'à 2 cm. ; hl. dans la signature : jusqu'à 1 cm. 5 ; interligne : 2 cm. ; entre texte et signature : 2 cm. 8. Une ligne verticale incisée servait à gauche de repère pour le lapicide.

2. Sans doute Εἰράνα ou Εἴρανος. Voir notamment sur ces noms et leur graphie, B. Léonardos, Ἀρχ. Ἐφ., 1919, p. 60-61.

3. Il devait avoir environ 0 m. 30 de haut et 0 m. 75 de long.

4. Une statue en marbre, sur socle noir, est, au IIIe s. av., difficilement concevable. De bonne heure au contraire, les bronziers ont aimé à mettre en valeur leurs œuvres sur des bases de couleur sombre (en partic. Lysippe : cf. la remarque de J. Bousquet, *RA*, 1939, 2, p. 125, n. 1).

5. Hl. variable ; *apices* naissants, plus ou moins appuyés; Γ à barre horizontale légèrement dépassante, Α à barre plus ou moins courbe, Ρ étiré en longueur, Ο et ⊙ petits, Ε encombrant.

6. Mêmes caractéristiques, mêmes irrégularités, mieux marquées seulement parce que les lettres sont plus hautes. Dans θουγα[τέρα] le Υ a des *apices* très dessinés et la barre de l'Α tend à se briser.

plus régulières, plus simples et plus nettes[1]. Faut-il dire que nous sommes avec la base de Phila II plus proches de la belle gravure du IVe s. ? Faut-il croire au contraire que le document de Tanagra reflète l'habitude des premiers lapicides employés par Parthénoklès, dont il garda plus tard la « manière » en traçant lui-même (?) sa signature ?...

Il est probable que l'artiste s'était déjà fait connaître en Grèce continentale avant de recevoir pour le grand sanctuaire de Délos une commande aussi importante que la statue-portrait d'une reine ; mais il est sûr également qu'il revint ensuite dans la région de sa patrie, puisqu'un troisième document, vraisemblablement postérieur, existe encore à Oropos.

III. Publiant dans l'Αρχ. Ἐφ., 1925 un lot d'inscriptions provenant de l'Amphiaraion, B. Léonardos décrivait ainsi sous le nº 153 (p. 42) la plaque antérieure d'une longue base, découverte ἐν τῷ βορρᾶθεν τοῦ Ἀμφιαρείου μικρῷ Αὐλοτοπίῳ ἐν τῷ ἀνατολικῷ ἀγρῷ Π. Πετρίδου[2] :

« Βάθρου πλατέος πρόσθιος ὀρθοστάτης, λευκοῦ μαρμάρου, ὕψ. 0,565, πλ. 2 67. πάχ. 0,225 · ἄνω φέρει ἑπτὰ τόρμους, ἧγουν τρεῖς μὲν ὄπισθεν πρὸς σύνδεσιν μετὰ τοῦ ὀπισθίου ὀρθοστάτου, τέσσαρας δὲ μείζους πρὸς σύνδεσιν μετὰ τοῦ ἐπικράνου, ἐφ' οὗ κατὰ τὴν ἐπιγραφὴν τρία ἀγάλματα ἵδρυντο · ἐπὶ τῆς κάτω ἐπιφανείας ἀριστερά τε καὶ δεξιὰ φέρει ἀνὰ ἕνα τόρμον καὶ ἀναθύρωσιν · ἡ ἀριστερὰ ἐπιφάνεια καὶ ἡ δεξιά εἰσι λεῖαι. »

Suit la copie :

Ἀντίγονος Διονυσοφάνου τὴν θυγατέρα
Εὔκλειαν καὶ τὸν τῆς θυγατρὸς υἱὸν Ἀντίγονον
Θεογένου καὶ Θεογένην Δαμάστου καὶ Διονυσοφάνης
Ἀντιγόνου τὴν ἀδελφὴν Εὔκλειαν καὶ τὸν
ἀδελφιδοῦν Ἀντίγονον καὶ Θεογένην Δαμάστου
Ἀμφιαράωι.

1. L'extrémité des lettres s'élargit sans qu'il y ait à proprement parler *apices ;* les A sont à barre droite.

2. Le bloc se trouve actuellement devant le musée d'Oropos. — Hl. : 2 cm. 5 dans le texte, 1 cm. 2 en moyenne dans la signature ; interligne : 1 cm.

Ce que l'éditeur n'a pas vu, c'est que, 0 m. 055 plus bas, subsistent les traces non douteuses d'une signature :

Π̣αρ̣[θ]ενοκλῆς Ἰσιμ[ην]ίου ἐπ̣ό̣ησε.

Incontestablement il s'agit du même artiste, dont le nom est écrit avec la même graphie qu'à Délos et qu'à Tanagra. La différence est ici presque choquante au premier coup d'œil entre la signature et le texte : les *apices*, l'Α à petite barre brisée placée haut, le Ρ à boucle large, le Θ relativement grand, laissent imaginer d'abord que la base a été remployée pour une deuxième dédicace, comme c'est à Oropos le cas si fréquemment.

Pourtant, lorsqu'on y regarde de près, l'écart chronologique ne doit pas être si considérable entre ce document et les bases de Tanagra et de Délos[1] ; la signature, exactement centrée, est disposée à souhait par rapport au texte ; l'onomastique même n'apporte pas d'objection dirimante, car si B. Léonardos[2] pouvait légitimement évoquer un Διο[νυσ]οφάνης Ἀ[ντιγ]όνου vainqueur à la lutte des enfants dans un texte[3] attribuable au début du Ier s. av.[4], il ne faut pas oublier non plus (dans ces petites villes, les mêmes noms se perpétuent à travers des siècles) que l'inventaire *IG*, VII, nº 3498, l. 66, signale οὗς οἱ περὶ Διονυσοφάνην κατεσκευάσαντο μαστοὺς Σοφαινέτου ἑκατονταδράχμους β'... avant 200 av. J.-C.[5].

1. Les *apices*, mieux marqués, ne sont cependant pas excessifs. Les Ο (et les Θ même) restent plus petits que les autres lettres; le Σ est pratiquement le même ; le Φ est bon. Dans le détail on note des coïncidences : le Ν garde la haste droite plus courte ; les jambages des lettres sont souvent incurvés légèrement. Pour l'Α à barre brisée, rappelons qu'il se préparait à Tanagra, et qu'il existe par ex. dans le texte délien *IG*, XI, 4, nº 1088, signé de Thoinias fils de Teisikratès, un contemporain de Parthénoklès (cf. le fac-similé de E. Lœwy, *Inschr. gr. Bildhauer*, nº 122).

2. Ἀρχ. Ἐφ., 1925, p. 43 (stemma).

3. Ἀρχ. Ἐφ., 1925, p. 28 (nº 141, l. 17-18).

4. B. Léonardos, *l. c.*, p. 26 : ἀγωνισμάτων τάξις ἡ αὐτὴ τῇ ἐν *IG*, VII, 417. Pour la date de ce dernier texte, voir le commentaire de W. Dittenberger à *IG*, VII, nº 416.

5. L'inventaire doit lui-même être daté, en effet, de 200 av. env. L'étude de B. Keil (*Hermes*, 25, 1890, p. 598 sqq.) reste valable. La discussion introduite par

Avec les trois effigies de Εὔκλεια Ἀντιγόνου, Ἀντίγονος Θεογένου et Θεογένης Δαμάστου, nous connaissons donc, à mon avis, une nouvelle œuvre de Parthénoklès, œuvre de vieillesse peut-être, mais groupe de *statues-portraits* encore, une fois de plus en *bronze*[1].

L'élément nouveau et important fourni par la signature oropienne est le patronymique. Bien que la pierre en cet endroit soit fortement usée, et que diverses égratignures du marbre puissent prêter à confusion, les deux premières lettres que je tiens pour sûres, les traces de la troisième, et la finale conservée ne laissent guère de choix. Il faut restituer probablement Ἰσμ[ην]ίου : nom étrange pour le père d'un sculpteur qui à Délos se qualifie d'Athénien[2], mais — serait-ce un hasard ? — nom de consonance *béotienne*[3], comme Παρθενοκλῆς.

Peut-être, justement, connaissons-nous (déjà comme *portraitiste*) cet Isménias, et tenons-nous l'explication de l'ethnique dont son fils se pare à Délos.

***

Un passage du pseudo-Plutarque dans la *Vie des dix orateurs* nous apprend que le fils aîné de Lycurgue, Habron, avait consacré dans l'Érechthéion un grand tableau où il

W. Dittenberger (commentaire à *IG*, VII, n° 3498, l. 59) est caduque ; cf. M. Holleaux, *Ét. d'épigr. et d'hist. gr.*, I, p. 82-83.

1. Nous avons à l'Amphiaraion même d'autres bases de même type dont l'une a conservé son couronnement. La présence de « semelles » confirme qu'il s'agit de piédestaux pour statues en bronze.

2. Un seul renvoi, dans J. Sundwall, *Nachträge zur Prosop. Att.*, p. 102, à *FD*, III, 2, n° 12, col. IV, l. 13 (pythaïde de Dionysios, sous l'arch. delphien Pyrrhos = 128/7 d'après G. Daux, *Chron. Delphique*, L 73). On lit οἱ Ἰσμηνίου (encore le nom des fils a-t-il été omis par le lapicide).

3. Isménias est un nom théophore, à rapprocher du dieu-fleuve de Thèbes, Isménios : cf. F. Bechtel et A. Fick, *Gr. Personennamen*, p. 155 ; F. Bechtel, *Hist. Personennamen*, p. 227 ; Ἰσμηνίας porte là l'esprit rude, primitif semble-t-il. L'usage courant est cependant d'écrire Isménias sans h. — Les inscriptions de Béotie (voir les *indices* de *IG*, VII) donnent tantôt Ἰσμεινίας, tantôt Ἰσμηνίας.

apparaissait transmettant à son plus jeune frère, Lycophron, le trident symbole de la prêtrise de Poséidon-Érechthée ; le peintre était un certain Isménias de Chalcis : καὶ ἔστιν αὕτη ἡ καταγωγὴ τοῦ γένους τῶν ἱερασαμένων τοῦ Ποσειδῶνος ἐν πίνακι τελείῳ, ὃς ἀνάκειται ἐν Ἐρεχθείῳ, γεγραμμένος ὑπ' Ἰσμηνίου τοῦ Χαλκιδέως... τὸν δὲ πίνακα ἀνέθηκεν Ἄβρων ὁ παῖς αὐτοῦ (= Λυκούργου), λαχὼν ἐκ τοῦ γένους τὴν ἱερωσύνην καὶ παραχωρήσας τῷ ἀδελφῷ Λυκόφρονι· καὶ διὰ τοῦτο πεποίηται ὁ Ἄβρων προσδιδοὺς αὐτῷ τὴν τρίαιναν (843 E-F)[1].

Considérons les circonstances : l'orateur Lycurgue meurt en 324 ; il laisse trois enfants : Habron, Lycurgue et Lycophron. La prêtrise, héréditaire dans la famille des Étéoboutades, revient de droit au plus âgé, Habron[2]. Celui-ci doit normalement la transmettre à son fils, ou s'il n'a pas de descendance, à son frère Lycurgue. Puisque Habron se fait représenter par Isménias transmettant le trident à Lycophron, c'est que — à la date du tableau — lui-même n'a plus aucun espoir d'être père, que Lycurgue est hors de cause, et que seul Lycophron, marié, peut assurer la transmission du privilège ancestral. De fait, nous lisons dans la même page : κατέλιπε δὲ (l'orateur) παῖδας Ἄβρωνα Λυκοῦργον Λυκόφρονα· ὧν ὁ Ἄβρων καὶ ὁ Λυκοῦργος ἄπαιδες μετήλλαξαν (843 A).

Mais, nous le savons toujours par le pseudo-Plutarque, Lycophron n'avait qu'une fille, Kallistô : Λυκόφρων δὲ γήμας Καλλιστομάχην Φιλίππου Αἰξωνέως ἐγέννησε Καλλιστώ *(ibid.)* — La sucession était donc irrémédiablement compromise, si Kallistô, mariée jeune, n'avait mis au monde un fils, appelé Lycophron[3], que son grand-père adopta : ταύτην δὲ γήμας

1. Le texte a été repris dans le *Recueil Milliet*, p. 305 (où le commentaire de A.-J. Reinach est manifestement erroné). — Voir aussi G. Lippold, *RE*, *s. v.* et E. Pfuhl, *Malerei u. Zeichnung der Gr.*, II, § 856 (avec bibliographie).

2. C'est évidemment Habron le plus âgé. Lorsque le pseudo-Plutarque écrit (843 C) : ἀποθανόντος τε Λυκούργου, ὁ πρεσβύτατος τῶν παίδων Λυκόφρων κ. τ. λ., il commet une erreur. Ne semble-t-il pas croire d'ailleurs que le décret daté de l'arch. Anaxikratès (307/306), transcrit après la *Vie de Dinarque* (852 A-E ; cf. *IG*, II², nº 457), avait été pris du vivant de Lycurgue !

3. Ce Lycophron mourra sans enfant, et la prêtrise passera ensuite à la seconde lignée de Kallistô, remariée avec un certain Sokratès (cf. 843 B).

Κλεόμβροτος Δεινοκράτους Ἀχαρνεύς ἐγέννησε Λυκόφρονα · τοῦτον δ' ὁ πάππος εἰσεποιήσατο Λυκόφρων *(ibid.)*.

Il est tentant de penser que l'ex-voto d'Habron, peint par Isménias, fut consacré précisément au moment de cette adoption, qui dénouait enfin le problème de la transmission de la prêtrise. Ceci nous reporte vraisemblablement au début du IIIe s. av. J.-C., car si Habron est encore vivant, l'enfant adopté est tout de même le petit-fils du plus jeune de ses deux frères[1].

Un autre fait renforce cette présomption. Dans le même passage où il mentionne le tableau d'Isménias[2], le pseudo-Plutarque parle des effigies en bois de Lycurgue et de ses trois fils exécutées par Timarchos et Képhisodotos, les fils de Praxitèle. Or Timarchos et Képhisodotos étaient célèbres, nous dit Pline[3], dans la 121e olympiade (296-293). Si le rapprochement établi entre les sculpteurs et le peintre n'est pas purement fortuit, Isménias appartiendrait donc à cette génération d'artistes qui florissait à l'aube du IIIe s.[4].

Mais alors, ne faut-il pas reconnaître dans le peintre Isménias de Chalcis le père du sculpteur Parthénoklès d'Athènes ? Ce ne serait pas la première fois, dans une famille d'artistes, que la spécialité passerait de la peinture à la sculpture[5] ; on comprendrait sans peine que, attiré par une commande importante, ayant l'honneur de travailler pour les Étéoboutades, fier de voir une de ses œuvres consacrée dans l'Érechthéion, Isménias se soit fixé à Athènes. Il aurait obtenu la πολιτεία, et son fils, désormais, aurait gardé l'ethnique Ἀθηναῖος.

---

1. Nous ignorons la date exacte de la mort d'Habron, mais nous sommes sûrs de son activité politique à l'extrême fin du IVe s. Il apparaît en effet comme ὁ ἐπὶ τῇ διοικήσει dans *IG*, II², nº 463, l. 36, en 307 /6, et il est ταμίας τῶν στρατιωτικῶν en 306 /5 : le texte *IG*, II², nº 1492, l. 123 en fait foi. Il n'est donc pas déraisonnable de reporter la date de sa disparition au delà de 300 av.

2. 843 E-F.

3. *NH*, 34, 51.

4. Je romps, comme on voit, avec la datation traditionnelle : « zweite Hälfte des 4. Jahrh. » (E. Pfuhl).

5. Plusieurs artistes d'ailleurs — et des plus fameux — ont été à la fois peintres et sculpteurs : Endoios, Micon, Polygnote de Thasos, Pythagoras de Rhégion et tant d'autres.

*
* *

Nous voudrions présenter une dernière remarque.

Le nom de Parthénoklès n'est pas le seul, que nous retrouvions à la fois à Tanagra, à Délos, et à Oropos. Au IIIe s. av. J.-C., c'est encore le cas pour Thoinias, fils de Teisikratès, un bronzier lui aussi et l'auteur de statues-portraits[1].

En dépit de l'ethnique Σικυώνιος, son nom révèle, semble-t-il, une vieille souche béotienne[2]. — Son frère, Arkésilas, était un peintre[3], qui probablement travailla en Attique[4]. — Comme Parthénoklès, Thoinias reçut un jour la commande d'une statue princière[5]. — A Délos même, il aurait, croit-on comprendre, érigé l'effigie d'une femme, et cette femme, honorée par *les Déliens*, dans une épigramme *en vers*, ne saurait être une femme quelconque[6]... Un tel parallélisme entre la destinée des deux artistes ne laisse pas d'être frappant.

S'il faut en tirer un indice, on se demandera si Parthénoklès d'Athènes n'aurait pas suivi la même école que Thoinias, fils de Teisikratès : celle des disciples directs de Lysippe[7].

Athènes, mai 1948.

J. Marcadé.

Note de la Rédaction : Un article de M. Sp. Marinatos, n'ayant pu être inséré à temps, paraîtra dans la *Rev. archéol.*, 1949.

---

1. A Tanagra, *IG*, VII, n° 521 ; à Délos, *IG*, XI, 4, n° 1088 ; à Oropos, *IG*, VII, nos 431 et 384.

2. G. Lippold, *RE*, *s. v.* ; cf. F. Bechtel, *Hist. Personennamen*, p. 211.

3. Pline, *NH*, 35, 146.

4. S'il s'agit bien de lui dans Paus., I, 1, 3, il peignit un tableau représentant Léosthénès et ses fils, et l'œuvre fut placée dans le sanctuaire de Zeus et d'Athéna, au Pirée.

5. Base d'une effigie de Philippe V, à Sicyone : *IG*, IV, n° 427 (autre signature dans la même ville : *IG*, IV, n° 428).

6. *IG*, XI, 4, n° 1088 : Δήλιοι ἱδρύσαντο κ. τ. λ. ; au v. 3 : εἰκόνα.. θυγατρός... A l'heure actuelle la pierre est devenue presque totalement illisible.

7. Teisikrates, le père de Thoinias, était, nous dit Pline (*NH*, 34, 67), *huius (Euthycratis) porro discipulus... sed Lysippi sectae propior.* — Sur la statue de Démétrios Poliorcète par Teisikratès, cf. maintenant Ch. Picard, *RA*, 1944, 2, p. 6 sqq.

LES NOMS DE COULEUR EN LATIN

L'archéologue, qui trouve sur le terrain ses documents quand il s'agit de formes permanentes et de matériaux résistants, est bien obligé, s'il enquête sur une matière périssable, d'avoir recours au témoignage inaltérable des textes. C'est le cas pour l'élément le plus fragile de l'œuvre d'art, la couleur dont l'artiste l'a revêtue. Aussi est-il intéressant pour l'archéologue de recueillir l'apport qui peut lui venir de son collaborateur éventuel, le philologue. C'est pourquoi je me permets, à l'occasion de cet hommage dédié à un savant qui n'a négligé au cours de sa riche carrière aucun des aspects de l'antiquité, de signaler aux spécialistes un ouvrage considérable, agréé récemment comme thèse de doctorat, et qui, condamné par le malheur des temps à n'être représenté que par quelques exemplaires dactylographiés, risquerait d'échapper à l'attention du monde savant : J. André, *Élude sur les termes de couleur dans la langue latine.*

Je n'ai pas l'intention de présenter ici un compte rendu de l'ouvrage : je crois mieux faire en signalant quelques-unes des considérations générales qu'on en peut tirer.

1) La première impression qui se dégage de l'enquête entreprise est celle de son extrême difficulté. Difficulté d'ordre physique : on sait quelles incertitudes résultent de l'indistinction des bandes du spectre à leur zone limite, quel rôle joue l'intensité de la lumière, la nature de la surface colorée... Difficulté d'ordre psychique : la perception est influencée par les dispositions de l'observateur, par l'entourage et la comparaison, par telle ou telle notion préconçue. Difficulté enfin d'ordre linguistique : la terminologie est arbitrairement fixée,

faite d'un héritage complexe dans lequel chaque terme est le produit d'une tradition incontrôlée, au point que les usagers, même dans leur langue maternelle, sont le plus souvent hors d'état de fournir des définitions concordantes, si tant est qu'ils puissent en donner de caractérisées. Quel est en français le sens de *brun*, que l'on interprète dans le sens de marron quand il s'agit d'une étoffe et dans le sens de noir quand il s'agit des cheveux ? Quelles nuances peut-on ranger sous les noms de *beige*, de *gris*, de *fauve !* Que représentent *livide* et *vermeil ?* Qui saurait sans erreur distinguer entre *rouge*, *pourpre*, *vermillon*, *carmin*, *cramoisi*, *ponceau*, *incarnat ?* Qui saurait reconnaître les cinq nuances d'*aubère* et les neuf nuances de *bai ?* A plus forte raison, comment fixer le sens des mots dans une langue morte, pour laquelle nous manque tout contrôle expérimental ?

2) En conséquence même de ce qui vient d'être dit, la discrimination entre termes latins ne doit pas se faire à partir de mots français de forme voisine : *pallidus* ne signifie pas pâle, mais représente des nuances du jaune ou du vert : le *pallens hedera* de Virgile (*Géorg.*, IV, 124) n'est pas l'*hedera alba* de Pline (*N. H.*, XIV, 145), mais désigne les grappes dorées des baies (cf. dans le *Culex*, 144 : aureolos corymbos, et dans Pline, XXIV, 77 : baccis aurei coloris) ; *roseus* n'est pas la couleur de la rose rose, mais celle de la rose purpurine ou même violacée : il s'applique, aussi bien que *purpureus*, au cheveu rouge de Nisus (*Ciris*, 52 et 122) ; *purpureus* ne répond pas à pourpre, mais s'applique à toutes les couleurs obtenues par le traitement du coquillage, depuis le carmin des lèvres, en passant par le violet du cyclamen, jusqu'au bleu profond de la mer.

3) La discrimination est d'autant plus difficile que le vocabulaire latin de la couleur est extrêmement riche : à Favorinus, qui trouvait le latin inférieur au grec dans la nomenclature des rouges (Aulu-Gelle, II, 26), Fronton réplique en énumérant : *rufus*, *ruber*, *fuluus*, *flauus*, *rubidus*, *poeniceus*, *rutilus*, *luteus*, *spadix*... Et M. André trouve bien d'autres supplétifs approximatifs : *rubens*, *rubicundus*, *russus*, *russeus*, *robus*, *robeus*, *pur-*

pureus, ostrinus, tyrius, sidonius, assyrius, sarranus, roseus, ferrugineus, sanguineus, cruentus, igneus, flammeus, coccinus, coccineus, mineus, miniatus, ceracinus, testaceus, erythraeus, burrus...

4) Une des raisons de l'incertitude des dénominations tient au fait que certains termes de couleur expriment l'éclat, la luminosité, en même temps ou mieux que la coloration : *purpureus* est souvent dit de la mer, non pas à l'heure, aube ou crépuscule, où elle se teinte de pourpre, mais dans la pleine lumière du jour, aux heures où elle est éblouissante sous un ciel clair ou par une brise de beau temps : Aulu-Gelle cite (XVIII, 11) un vers de Furius d'Antium : « spiritus Eurorum uirides cum purpurat undas », où *purpurat*, dit-il, est synonyme de *nitefacit;* Properce qualifie de *purpureus* l'arc-en-ciel (III, 5, 32), qui ne peut mériter cette épithète que par la vivacité de sa coloration ; et, ce qui est un comble, l'auteur de l'*Elegia in Maecenatem*, 1, 62, applique la même épithète à la neige : « bracchia purpurea candidiora niue ». Dans nombre de cas, *niger* exprime moins une teinte qu'une valeur : on le voit appliqué au bleu, au vert, au jaune, au violet, lorsque ces couleurs se présentent sous un aspect terne, et comme disent quelquefois les techniciens, rabattu.

5) Le nom de la couleur est lié à l'évocation de l'objet auquel il se réfère étymologiquement : *ferrugineus*, par l'intermédiaire de *ferrugo*, convient pour désigner tous les aspects de la rouille, depuis celle des métaux ferreux jusqu'à celle du cuivre, c'est-à-dire depuis le brun noir, en passant par le jaune, jusqu'au vert-de-gris ; c'est par exemple la couleur de la barque infernale (*ferruginea* = *nigra*, dit Servius à propos de *Énéide*, VI, 303) ; mais c'est aussi le bleu des teinturiers (Nonius, 549, 2 : ferrugineus color caeruleus est), et enfin le vert d'algues de la barbe de Glaucus (Ovide, *Métam.*, XIII, 960 : uiridem ferrugine barbam).

6) Un même objet est affecté de divers qualificatifs chromatiques suivant son éclairage ou son entourage : la cendre et la poussière sont noires si elles recouvrent une surface claire (Virg., *Én.*, II, 722 ; IX, 36 ; XI, 876 ; cf. Silius Italicus, III, 404 : campos puluere nigrantes), et blanches si elles se

posent sur un fond sombre : Sil. Ital., XV, 740 : canentem puluere turmam.

7) Le qualificatif d'une même couleur varie suivant l'objet auquel on l'applique : sauf exception, *glaucus* est réservé à la mer, *pullus* à la terre arable, *rufus*, *giluus*, *canus*, *florus* à la chevelure ou à la crinière, *rauus*, *caesius*, *galbus* aux yeux, *croceus* aux vêtements ; *robus* se dit de la robe des bœufs, *spadix* et *marinus* de celle du cheval ; *furuus* est réservé à la couleur des victimes... ; on dit *atra bilis*, mais *fel nigrum ;* le cheval est *albus*, alors que la génisse est *candida ; candida* est aussi la plume du cygne, mais non pas la neige immaculée, qui est *cana ; fuluus* est l'épithète quasi obligée des ailes des oiseaux à l'essor ; s'agit-il de la blancheur du corps : les *brachia* sont *candida*, mais *niuei* les *lacerti*...

8) L'usage des termes varie suivant les auteurs : *albus*, fréquent chez Virgile (il est employé 22 fois sur 48 exemples d'épithètes de blancheur), est presque inconnu de Sénèque le tragique (1 exemple sur 35) ; du rare *nigrans* le seul Silius Italicus nous offre 18 exemples sur les 36 que fournit en tout la poésie ; Virgile emploie *fuscus* là où Ovide préfère *fuluus*...

9) Le nom de couleur est appelé dans maintes circonstances à perdre sa valeur chromatique. Cette valeur est naturellement à son degré éminent chez les écrivains techniques, soucieux de définir exactement teintes et nuances ; elle est souvent à un degré très atténué chez les poètes, qui visent surtout à suggérer des impressions. Tel joue sur les effets, appelant vert un bleu-limite, noir un rouge violacé ; tel autre exagère les tons, qualifiant de *rutilus* ce qui n'est que rose vif ; beaucoup prêtent à la couleur une valeur affective, font de *candidus* et *ater* les doublets mélioratif et péjoratif de *albus* et *niger*, au point que par exemple *candidus* est appliqué à la parole, au style ; certains se réfèrent, par souci d'évocation et par goût du décalage, à un objet suggéré plutôt qu'à la vision directe : ainsi le feu et la flamme sont dits noirs quand ils appartiennent au bûcher funèbre (Virg., *Én.*, XI, 186 : ignes atri ; Mart., XI, 91, 8 : nigris rogis) ; noir est le soleil s'il se lève sur un jour néfaste (Horace, *Sat.*, I, 9, 73) ; par un glissement auquel le

français nous a habitués, *uiridis* cesse d'être un terme de couleur pour ne plus suggérer que la jeunesse et, comme nous disons, la « verdeur » (Sén., *Œdipe*, 297 : uiridis sanguis).

10) Égarés ainsi par les poètes et les écrivains enclins à abuser de l'expression, nous aimerions trouver un recours chez les techniciens, qui maintiennent les mots dans leur acception rigoureuse ; ils nous font malheureusement défaut ; c'est tout au plus si un scientifique, comme Pline l'Ancien, nous offre un vocabulaire spécialisé ; encore ne s'agit-il pas d'un vocabulaire d'artiste, tel que celui qu'emploient nos peintres ; dans un ouvrage de plus de 350 pages, c'est à peine si M. André peut en consacrer une seule à la terminologie de la peinture. La faute n'en est pas à lui ; elle tient à l'indigence de notre tradition littéraire, et le témoignage que nous apporte l'auteur de ce livre nous en est d'autant plus précieux.

***

Tels sont en tout cas à peu près les principaux enseignements généraux qu'on peut dégager de son enquête. Je les présente en le plagiant bien entendu, car il n'est aucune des remarques présentées ici qui ne soit ou suggérée dans son ouvrage ou du moins appuyée sur des exemples cités par lui. Peut-être aurai-je servi son propos en systématisant les observations qu'il nous fournit. Peut-être aussi aurai-je rendu quelque service aux historiens de l'art en leur signalant une riche source d'informations, susceptible de suppléer aux lacunes de leur documentation directe.

J. Marouzeau.

UNE SIGNATURE DE PRAXIAS A THASOS

La base où le sculpteur athénien Praxias nous a laissé sa signature avec la commémoration d'une victoire remportée par un riche Thasien aux Jeux Pythiques, fut mise au jour sur l'agora de Thasos au cours des maigres travaux qui marquèrent, en juillet 1945, notre retour dans la belle île de Polygnote. Nous sommes heureux d'en offrir les prémices à celui qui eut le mérite d'ouvrir en 1911 ce riche champ de fouilles à l'activité de l'École française ; il fut aussi le premier à explorer le site de l'agora thasienne qu'il eut tôt fait d'identifier[1].

Cette base fut rencontrée par la pioche des fouilleurs au Nord d'une série de quatre exèdres arasées jusqu'aux fondations[2] ; elle est en oblique par rapport à l'alignement de ces fondations et se trouve placée derrière la plus septentrionale des exèdres. Malgré la présence de deux petits blocs de poros à l'une des extrémités, je ne pense pas qu'elle soit *in situ*, mais elle n'est peut-être pas loin de son emplacement primitif. Les exèdres, dont l'hémicycle regardait le soleil couchant, limitaient l'*aulè* de l'agora qui s'étendait à l'Est et il n'est pas impossible que des statues aient été adossées aux exèdres. On notera cependant que la base est certainement antérieure à la construction de ces dernières.

Base rectangulaire sans moulure, en marbre blanc local à paillettes brillantes. Long. : 1 m. 475 ; larg. : 1 m. 023 ; haut. : 0 m. 38. Sur la face supérieure, cavité sensiblement circulaire de la plinthe, légère-

1. *CRAI*, 1912, p. 202 sqq. ; *BCH*, XLV, 1921, p. 97 sqq.
2. *BCH*, LXVIII-LXIX, 1944-45, p. 442-443, fig. 15 (au fond).

ment étirée suivant une diagonale : diam. moyen : 0 m. 52 ; prof. : 0 m. 125, placée exactement au centre du bloc, à 0 m. 48 et 0 m. 47 de chaque extrémité, à 0 m. 22 du bord antérieur, 0 m. 275 du bord postérieur. Dans l'angle antérieur gauche (pour qui regarde le groupe), petite cavité circulaire de 0 m. 07 de diamètre, encore remplie de

Fig. 1. — Base thasienne, avec signature de Praxias.

plomb fondu. Les trois faces antérieure, postérieure et latérale gauche sont parées avec soin et la face antérieure, qui porte l'inscription, a été polie. La face latérale droite porte un cadre d'anathyrose, sans aucune trace de scellement. Inscription disposée suivant deux niveaux ; en haut, le nom du dédicant avec cassure affectant le début du patronymique et la partie supérieure du dernier mot de la deuxième ligne ; en bas, légèrement déportée vers la droite, la signature du sculpteur.

Haut. lettres : en haut, 0 m. 03 ; en bas, 0 m. 018. Lettres rondes plus petites que les autres.

Θεόπομπος..... δήμου
Πύθια συνωρίδι
Πραξίας Πραξίου Ἀθηναῖος ἐπόησεν

La lacune laissée par un éclat du bord supérieur qui a sauté au moment de l'enlèvement de la plinthe a fait disparaître le début du patronymique. La longueur de la lacune nous est donnée par le mot inférieur; le Σ de ΣΥΝΩΡΙΔΙ étant

Fig. 2. — La base thasienne, vue d'en haut.

à peu près exactement sous le Σ de Θεόπομπος et le Ι final tombant sous l'angle gauche du Δ de ΔΗΜΟΥ, nous pouvons estimer à 6 lettres la longueur de la lacune ; une liste de théores gravée sur un bloc du Prytanée conservé au Louvre[1] nous fournit, je crois, le début de ce nom : Θεόπομπος [Μελησι]-δήμου. Le personnage est connu et la famille, pendant plusieurs générations, a fourni aux plus hautes charges de la cité, car un [Θεόπομπος] Μελησιδήμου est attesté dans une

1. Inv. 881 ; *IG*, XII, 8, 293, l. 9, théore avec Σάτυρος Εὐθυκλείους et Ἀρχέστρατος Πεδιέως.

liste de théores plus ancienne[1] ; l'éditeur des *IG* n'hésite pas à voir dans celui-ci l'aïeul du précédent.

Auquel de ces personnages se rapporte notre texte ? Nous n'avons aucun indice extérieur à l'inscription elle-même ; les caractères sont les seuls éléments qui nous permettent de rapprocher assez sûrement la base de statue et la liste 293, en même temps que d'en fixer l'époque approximative dans la deuxième moitié du IVe siècle. Selon une formule connue, avec le nom de la fête à l'accusatif[2] et le nom de l'épreuve au datif, la dédicace rappelle la victoire de l'illustre thasien aux Jeux Pythiques dans l'épreuve du bige. Mention doublement intéressante.

Elle nous révèle, d'abord, un aspect de l'activité des Thasiens que nous laissait soupçonner seulement le constant intérêt qu'ils ont manifesté pour les chevaux ; un sanctuaire était consacré à Artémis Polô[3] ; les sculpteurs thasiens ont excellé dans les représentations de ce noble animal, dont la protomé ailée ornait déjà, à la fin du VIe s., la *stoa* du sanctuaire d'Héraclès[4] ; le Musée de Thasos conserve une belle série de reliefs où il est représenté, soit au repos soit au galop ; l'influence de la Thrace et de ses cavaliers[5], s'ajoutant à celle de la Macédoine, après la conquête par Philippe, ne pouvait que développer ce goût. L'aristocratie thasienne, comme celle du continent voisin, devait consacrer une partie de son temps aux exercices équestres ; la plaine qui s'étendait au S.-O. de la ville offrait un terrain propice à l'entrainement[6].

---

1. *IG*, XII, 8, 283, l. 4.

2. On sait que cette construction s'explique aisément par dérivation de l'accusatif de complément interne, Πύθια étant l'équivalent de (νενικηκὼς) νίκην Πυθικήν. La construction est employée même en prose Ὀλύμπια νενικηκότι, Thuc., I, 126 à côté de Pindare, *Ném.*, II, 15 ἐν Πυθίοισί τε νικᾶν. Dans les inscriptions, la construction avec l'accusatif est générale.

3. Macridy-Bey, *Jahrb.*, XXVII, 1912, p. 1 sqq.

4. M. Launey, *Mon. Piot*, XXXV, 1936, p. 25 sqq.

5. Le cavalier thrace n'a pas cessé, de l'époque archaïque à l'époque romaine, de faire partie de l'iconographie et des croyances thasiennes, Ch. Picard, *Une cimaise thasienne archaïque* dans *Mon. Piot*, XXXVIII, 1941, p. 66 sqq. ; E. Will, *BCH*, LXIV-LXV, 1940-41, p. 201 sqq.

6. On n'a pas retrouvé traces de stade ni d'établissements gymniques ; ils

D'autre part, l'inscription nous révèle l'importance croissante de la course des biges, qui, à Delphes comme à Olympie, prit place tardivement parmi les grandes épreuves des Jeux ; elle se courait dans l'Hippodrome de la plaine de Crissa[1]. La course de chars par excellence, l'épreuve du quadrige, ne fut elle-même introduite à côté des épreuves gymniques que dans la deuxième réorganisation des jeux, en 582 av. J.-C., après la Guerre Sacrée ; Pindare ne connaît que cette course[2] ; il y a si peu d'ambiguïté qu'une fois seulement *(Pythiques, VII)* le mot précis est employé (τεθρίππῳ) ; ailleurs, il n'est question que de ἅρματι (VI, 17) ou ἅρμασιν (I, 60). C'est au début du IVe s. seulement, sans doute en 398, que la course de la συνωρίς vint doubler celle des quadriges[3]. D'après la chronique olympique trouvée à Athènes[4], l'épreuve de la συνωρίς aurait pris place parmi les concours olympiques à la 93e Olympiade, soit en 408 av. J.-C. Ce témoignage, partiellement confirmé par Pausanias, n'a peut-être pas une valeur absolue[5] ; il nous fournit, en tout cas, la preuve du caractère récent de cette course[6]. Elle est attestée, au contraire, aux Panathénées

peuvent être cherchés soit au N.-E. de la ville, en contre-bas du théâtre, soit au S.-O., dans la plaine, d'après Ch. Picard, *BCH*, XLV, 1921, p. 91, au sujet d'une dédicace : [Σ]ταδίου νίκη, encore que cette mention puisse se rapporter à l'épreuve de course, στάδιον.

1. Jusqu'au milieu du Ve s., toutes les épreuves gymniques des Jeux Pythiques se célébraient dans la plaine (encore dans Sophocle, *Électre*, 729-730) ; après la construction du stade de Delphes, au point le plus élevé du sanctuaire, une partie des concours fut célébrée au pied des Phaedriades, mais tous les concours hippiques continuèrent à avoir lieu dans l'Hippodrome, Homolle, *BCH*, XXIII, 1899, p. 601-615 ; E. Bourguet, *Les ruines de Delphes*, p. 279-283.

2. Les autres épreuves mentionnées dans les Pythiques relèvent des concours gymniques : la lutte (VIII), l'hoplitodromie (IX), le stade et le diaule (X et XI avec la mention d'un stade des garçons) et enfin des concours musicaux, aulètes (XII).

3. N. Gardiner, *Greek athletics Sports and Festivals*, p. 63 et 210-211.

4. *Syll.*3 , 1056, l. 10 : [Τ]ρίτηι καὶ ἐνεν[ηκοστῆι]|ἐτέθη συνωρὶς καὶ [ἐνίκα Εὐαγόρας Ἠλεῖος .

5. Des discussions se sont en effet élevées sur la valeur de ce document : *contra*, Körte, *Hermes*, XXXIX, 1904, p. 224 sqq. ; Beloch, *Griech. Gesch.*, I, 2², 148. Pour : Brinkmann, *Rhein. Museum*, LXX, 1915, p. 622 ; Ziehen, *Jahresb. Altertumw.*, 1915, 3, p. 66-71.

6. A la fin du IVe s., cette épreuve était au programme des fêtes de Zeus Lykaios dans le sanctuaire arcadien du Lycée, *IG*, V, 2, 549-550 ; *Syll.*3 314, et de celles

dès une date bien antérieure, car les premières amphores panathénaïques, au VI^e^ s., représentent la course des biges, et la faveur dont le char à deux chevaux jouissait en Attique est marquée par sa présence dans les motifs de la décoration céramique archaïque sur les vases du Dipylon[1]. Dans les pays grecs de l'Est, la course des biges semble avoir joui très tôt d'une faveur toute spéciale, à en juger par les représentations de la céramique ionienne[2].

Le vainqueur thasien, fier de sa belle victoire remportée dans l'hippodrome de la plaine sacrée, voulut, sans doute avec l'accord de ses concitoyens, que le souvenir en fût conservé sur l'agora de la cité par une œuvre d'un sculpteur en renom, Praxias l'Athénien. Ce nom n'est pas inconnu dans le monde artistique du IV^e^ s. ; on le rencontre à plusieurs moments de l'histoire de la sculpture athénienne. C'est d'abord à la fin du siècle précédent, dans les comptes de l'Érechtheion ; un Praxias perçoit, en 408/407 ou 407/406[3], 120 drachmes pour la sculpture d'un cheval et d'une figure masculine l'accompagnant. On notera que ce Praxias n'est qu'un praticien travaillant sur modèle, et un métèque, comme la plupart de ceux qui travaillaient alors à la frise ; il n'est désigné que par son domicile à Mélitè[4].

---

d'Asclépios et d'Apollon, à Épidaure, au I^er^ s., *IG*, IV², 1, 101, l. 45, où συνωρίδι s'oppose à ἅρματι qui désigne sans doute la course de chars par excellence, celle du quadrige.

1. Sur un vase géométrique du Dipylon, E. Pfuhl, *Malerei u. Zeichn. d. Griech.*, I, p. 63-64, III, fig. 15.

2. Belle course de biges sur un sarcophage de Clazomènes, Murray, *Terracotta sarc. in the B. M.*, pl. VI et préparatifs, *ibid.*, pl. II ; sarcophage, *AM*, XXIII, 1898, pl. VI ; sur une hydrie de Caere, Pfuhl, *l. l.*, fig. 151.

3. *IG*, I², 374, VIII, l. 163-164 ; Paton et G. P. Stevens, *The Erechtheum*, p. 386, XIV, col. 2 ; bibliogr. dans Ch. Picard, *Sculpt. grecque*, II, p. 759-760 : Πραχ[σίας] ἐμ Μελίτει hοικῶν τὸν h[ίππο]ν καὶ τὸν hοπιστοφανῆ τ[ὸν] πα]ρακρόοντα ΗΔΔ.

4. Dans les comptes de l'Érechtheion, *IG*, I², 372-374, les citoyens athéniens sont désignés, selon la règle, par le nom de leur dème, ainsi parmi les compagnons directs de Praxias : Φυρόμαχος Κεφισιεύς (161, 170), hίασος Κολλυτεύς (180), Ἀρέσαιχμος hαγρυλῆθεν (188) tandis que le nom des métèques est accompagné d'une formule domiciliaire : Πραχσίας ἐμ Μελιτεῖ hοικῶν (163), Σῶχλος hαλοπεκῆσι hοικῶν (175) et Μυννίον hαγρυλῆσι hοικῶν (171).

Vers le milieu du IVe siècle, le même nom réapparaît attesté par plusieurs documents. Une série de signatures, d'abord réunies par E. Loewy, évoque, sans nous les faire connaître, les œuvres d'un Praxias, fils de Lysimachos : une Aphrodite qui valut une couronne aux dédicants[1], une consécration à l'Amphiaraion d'Oropos[2] ; enfin, une statue de Délos, du IVe s., était, elle aussi, l'œuvre d'un Athénien Praxias[3]. Notons que ce personnage est citoyen athénien ; s'il est apparenté au Praxias de l'Érechtheion, la famille a reçu depuis lors droit de cité.

A ces témoignages, Pausanias apporte sa contribution. Décrivant les frontons du temple construit à Apollon, au IVe s., dans son sanctuaire de Delphes, il les attribue à Praxias, sculpteur athénien, qui ne put les achever ; ce soin fut confié à Androsthénès, lui aussi Athénien[4]. On n'hésiterait certes pas à rapprocher ce témoignage des documents épigraphiques, si ce n'était la mention de Calamis, qui est présenté ici comme le maître de Praxias ; or, Calamis est antérieur d'un siècle au moins, et les frontons, d'après la marche des travaux au temple delphique, ne semblent pas avoir été mis en place avant 340 ; ils le furent sans doute après la bataille de Chéronée (338 av. J.-C.)[5]. Diverses solutions ont été proposées, les uns imaginant un Calamis le Jeune, maître effectif de Praxias, les autres contestant le témoignage de Pausanias et lisant Καλλιμάχου au lieu de Καλαμίδος[6] ; en tout cas, on n'hésite pas à reconnaître, à travers ces divers témoi-

1. E. Lœwy, *Inschr. griech. Bildh.*, p. 101, n. 127.

2. E. Lœwy, *l. l.*, n. 127 *a*. Cf. Preuner, *AM*, XXVIII, 1903, p. 340.

3. E. Lœwy, *l. l.*, p. 109, n. 146 ; attribuée par Homolle, *BCH*, XV, 1891, p. 118 au même auteur et à la même époque : Πραξίας Ἀθηναῖος ἐποίησεν

4. Paus., X, 19, 4 : Τὰ μὲν δὴ πρῶτα αὐτῶν Ἀθηναῖος Πραξίας μαθητὴς Καλάμιδός ἐστιν ὁ ἐργασάμενος. Χρόνου δὲ ὡς ὁ ναὸς ἐποιεῖτο ἐγγινομένου Πραξίαν μὲν ἔμελλεν ἀπάξειν τὸ χρεών, τὰ δὲ ὑπολειπόμενα τοῦ ἐν τοῖς ἀετοῖς κόσμου ἐποίησεν Ἀνδροσθένης, γένος μὲν καὶ οὗτος Ἀθηναῖος, μαθητὴς δὲ Εὐκάδμου.

5. F. Courby, *Delphes II, La Terrasse du temple*, p. 20-21 ; Homolle, *BCH*, XXVI, 1902, p. 634.

6. Bibliog. et résumé des hypothèses dans Ch. Picard, *Sculpture grecque*, III, p. 150-152. C'est Homolle, *l. l.*, p. 635 qui a proposé la correction.

gnages, un seul et même sculpteur appartenant au mouvement archaïsant du milieu du IVe siècle.

La signature thasienne, en ajoutant un document à la série, crée une difficulté supplémentaire, car le personnage, citoyen athénien lui aussi, n'est plus le fils de Lysimachos, mais fils de Praxias et se distingue du sculpteur de l'Amphiaraion d'Oropos, auteur de la statue d'Aphrodite. Le patronymique manquant sur la base délienne, l'attribution peut être décidée en faveur de l'un ou de l'autre. Mais faut-il alors distinguer trois générations de sculpteurs dans la famille de Praxias, dont l'ancêtre serait le praticien de l'Érechtheion ? La difficulté principale vient de l'impossibilité de dater avec précision l'une quelconque des signatures. A. Wilhelm[1] a proposé avec beaucoup de vraisemblance la période 370-360 av. J.-C. pour la consécration de la statue d'Aphrodite ; la statue de l'Amphiaraion d'Oropos est offerte par un certain Χαρίας Νεοπτολέμου qui a été trièrarque en 338[2] ; mais, d'après une remarque faite par Homolle, l'emploi de l'ethnique prouverait que l'inscription a été rédigée avant la remise d'Oropos aux Athéniens par Philippe, soit avant 340. La signature délienne ne contient aucune indication permettant de la dater avec quelque approximation[3]. Quant au texte thasien, la mention de deux personnages du même nom, l'aïeul et le petit-fils, doit nous rendre prudent sur les assimilations possibles. La liste *IG*, XII, 8, 293, la plus récente, paraît, d'après la forme des caractères[4], être un peu plus ancienne, mais de peu, que la dédicace. Le personnage pourrait bien être le même ; la forme des caractères placerait ces inscriptions vers le milieu du IVe s., avec une présomption, en ce qui concerne la signature, pour la deuxième moitié du siècle. Nous avons cependant un

1. A. Wilhelm, *Œster. Jahresh.*, VII, 1904, p. 118.

2. Homolle, *l. l.*, p. 634-635.

3. En la publiant, Homolle, *Mon. grecs*, VIII, 1879, p. 53, la plaçait avant 166 ; ensuite, au milieu du IVe s., d'après la mention de Praxias, *BCH*, XV, 1891, p. 118, où il est noté que le personnage Ἰκάριος est cité dans un inventaire de 279 av. J.-C. Mais s'agit-il du même ?

4. Forme du Σ, lettres rondes plus petites, N avec hastes inégales, Ξ avec branches égales.

moyen de fixer un *terminus post quem ;* en effet, à partir de 338[1], il y eut deux épreuves de biges aux Jeux Pythiques, celle des attelages adultes et celle des poulains ; or, partout où cette double épreuve existe, soit pour les quadriges, soit pour les biges, la distinction est bien marquée dans les inscriptions agonales[2] ; l'absence de toute épithète dans la consécration de Théopompos indique évidemment qu'une seule συνωρίς était courue, et la statue paraît bien alors commémorer une victoire antérieure à 338 ; il est peu probable qu'elle ait été consacrée longtemps après la victoire ; ce serait donc la période 350 à 338 av. J.-C. qui paraît être la plus vraisemblable pour l'érection de la statue sur l'agora de Thasos.

On n'avait pas hésité à identifier Praxias, fils de Lysimachos, avec l'auteur des frontons de Delphes[3], mais cette identification est remise en question par la signature de Thasos. Il semble peu douteux que nous soyons en présence de deux artistes de la même famille, sans doute le père et le fils ; or, la statue de Théopompos est à peu près contemporaine de la mise en place des frontons de Delphes, tandis que l'attribution de la couronne à l'auteur de l'Aphrodite serait d'au moins vingt-cinq ans plus ancienne, intervalle qui sépare deux générations. Et il serait tentant de voir, en outre, dans le séjour de Praxias à Thasos, non seulement la marque d'une influence athénienne prépondérante, mais aussi le désir d'un artiste de puiser aux meilleures sources, dans les régions mêmes de la naissance de Dionysos, les sujets d'inspiration qui lui étaient nécessaires pour l'exécution de son cortège dionysiaque au fronton occidental du temple de Delphes. Quels liens faut-il ensuite établir entre le praticien de l'Érechtheion et ces deux autres personnages ? Est-ce un ancêtre commun ?

1. N. Gardiner, *Greek athletics Sports and Festivals*, p. 210-211.

2. Distinction bien établie dans d'autres fêtes, au Mont Lycée, *IG*, V, 2, 549 : τελέαι συνωρίδι (l. 2), τελέωι τεθρίππωι (l. 5) et τεθρίππωι πωλικῶι (l. 4) ; à Épidaure, *IG*, IV², 1, 101 : [συ]νωρίδι πωλικῇ (l. 46) et συνωρί(δι) τελείᾳ (l. 47).

3. Reisch, *Œster. Jahresh.*, IX, 1906, p. 199 sqq. ; Studniczka, *Abh. Sächs. Ges.*, XXV, 4, p. 5 sqq., suivis par les commentateurs de Pausanias, Hitzig-Blümner, III, p. 737 ; Frazer, *Comm.*, V, p. 337-339 ; cf. G. Daux, *Pausanias à Delphes*, p. 167.

L'aïeul de cet artiste qui fut appelé à Thasos ? Ou bien ne serait-il pas le fils de Lysimachos lui-même, qui, tout jeune, aurait travaillé dans l'atelier du maître d'œuvre de l'Érechtheion et aurait, par la suite, reçu droit de cité ? Si ce maître d'œuvre était Callimachos, comme on a tendance à l'admettre[1], la correction proposée par Homolle[2] au témoignage de Pausanias gagnerait en vraisemblance, avec cette restriction que le renseignement s'appliquerait au père de l'auteur des frontons, ce qui pourrait expliquer les flottements de la tradition.

Le sujet de l'œuvre de Praxias érigée sur l'agora thasienne se laisse difficilement imaginer d'après le seul aspect de la base. La position de la plinthe, dont l'allongement s'étend suivant la diagonale du bloc, évoque une statue debout, le pied gauche porté en avant, faisant une sorte de chiasme avec la main droite qui tenait sans doute l'attribut des auriges, l'aiguillon, en forme de long bâton représenté sur toutes les scènes de course du répertoire céramique[3] ; la petite cavité pleine de plomb coulé, à l'angle gauche du bloc, ne s'explique en effet que par la présence d'un attribut tenu par la main droite et la soutenant ; l'aiguillon nous paraît être le plus vraisemblable. Le travail de la face droite dotée d'un cadre d'anathyrose a pu faire croire que le groupe était plus complexe et comportait plusieurs blocs ; mais la présence de la dédicace au milieu de notre bloc, la place de la signature légèrement déplacée en bas, à droite, ne confirment pas cette hypothèse ; il est plus probable que la statue était appuyée à une autre base ou au mur de quelque édifice de l'agora[4]. L'œuvre de Praxias, fils de Praxias, l'Athénien, était la statue d'un aurige vain-

1. Ch. Picard, *Sculpture grecque*, II, p. 759.

2. *BCH*, XXVI, 1902, p. 635.

3. Cf. à des époques très différentes, le cratère d'Amphiaraos, Furtwaengler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, pl. 121 ; l'amphore de Pélops, d'Arezzo, Pfuhl, *Malerei u. Zeichn.*, p. 587 et fig. 583 ; vase de Meidias, G. Nicole, *Meidias et le style fleuri*, p. 57 ; représentation de la συνωρίς sur les amphores panathénaïques, en particulier, N. Gardiner, *l. l.*, p. 457, fig. 166.

4. Situation à imaginer d'après la base portant l'inscription de Zeus Kataibatès, *BCH*, XLVII, 1923, p. 537 ; L, 1926, p. 246. La face appuyée au mur du temenos de Zeus Agoraios présente un traitement analogue.

queur ; l'aiguillon seul — sinon peut-être le costume — rappelait la nature de sa victoire.

La présence d'une œuvre signée d'un artiste athénien sur l'agora de Thasos, en cette deuxième moitié du IVe s., apporte une belle confirmation aux hypothèses faites précédemment sur l'influence très sensible de certains courants traditionnels de la sculpture athénienne sur l'art thasien[1] ; non seulement les artistes thasiens allaient se perfectionner à Athènes et y chercher encore des motifs d'inspiration en même temps que les traditions du métier[2] ; mais les artistes athéniens eux-mêmes recevaient des commandes et venaient travailler dans l'île au passé glorieux.

Les Thasiens restaient fidèles à la grande période de leur île, à cet art archaïque dont ils aimaient retrouver quelques frémissements dans les tendances archaïsantes, en réaction contre les grands artistes du siècle. C'est à ce courant que Praxias est attaché, aussi bien que les sculpteurs locaux qui avaient pu le connaître dans les ateliers d'Athènes.

L'Ermitage. Juin 1948.

R. Martin.

1. Tout récemment, P. Devambez, *Sculptures d'un monument chorégique à Thasos, Mon. Piot*, XXXVIII, 1941, p. 93 sqq.

2. P. Devambez, *ibid.*, p. 107-108, 111, 116.

THUCYDIDE ET ESCHYLE

Thucydide, malgré son origine thrace et, peut-être, en réaction voulue contre les influences thraces, donc dionysiaques, qu'il sentait en son âme, ne fut pas ouvert au sentiment religieux : tout au contraire, certaines manifestations de la religion de son temps excitent en lui de la répulsion, presque de la colère. Les oracles, les devins, qui foisonnaient à Athènes[1], lui inspirent des paroles méprisantes[2]. Malgré sa sympathie apitoyée pour le destin de Nicias[3], malgré l'admiration qu'il laisse entrevoir pour l'héroïsme de sa décision de demeurer en Sicile où l'attendait la mort, plutôt que revenir à Athènes où l'attendait un procès de haute-trahison[4], il condamne sa croyance aux phénomènes surnaturels[5].

Si les Platéens qui cherchent à s'enfuir de Platées sont chaussés du pied gauche seulement, c'est, suivant lui, afin de ne pas glisser sur un sol boueux.

Et pourtant, il y avait là, comme l'a montré M. W. Deonna[6], un rite religieux que Thucydide n'a pas compris ou n'a pas voulu comprendre. S'il semble s'étendre avec complaisance sur les conditions de l'occupation du temple de Délion par les Athéniens (IV, 97-98) c'est qu'il veut démontrer que, dans ce domaine comme dans tant d'autres, tous les points de vue peuvent être défendus avec des arguments plausibles.

---

1. Cf. Aristophane, *Cavaliers*, v. 109 sqq. ; 960 sqq.
2. II, 8, 17, 54 ; V, 103 ; VIII, 1.
3. VII, 86.
4. VII, 48.
5. VII, 50.
6. *Monokrepides* (*RHR*, CXII, 1935, p. 50 et 72).

En un seul passage de ce lucide, de ce poignant chapitre 82 du livre trois, on le voit affirmer que le serment n'a de bases réelles que dans la croyance aux dieux témoins et vengeurs du parjure.

Et pourtant, précisément à propos de Platées, on constate un singulier rapprochement entre Thucydide et l'esprit le plus gravement religieux de la Grèce antique, Eschyle, le poète d'Éleusis.

Thucydide étant, de tous les auteurs grecs, celui dont la lecture est la plus stimulante, qui féconde le plus la pensée, il sied de l'étudier sous différents angles et l'une des manières, qui n'a guère été utilisée, est de pratiquer, si l'on veut bien me permettre cette expression, des « coupes en long » à travers toute l'œuvre, prenant soit une conception politique (impérialisme, démocratie, oligarchie), soit un homme, soit surtout une ville.

Or l'une des cités grecques pour lesquelles il éprouva une prédilection certaine, à cause du caractère exceptionnel de son destin, est la petite bourgade de Platées.

Béotienne, mais alliée d'Athènes, Platées avait été l'endroit où s'était joué le sort de la Grèce entière, l'endroit où « la lance dorienne », suivant les paroles d'Eschyle[1] « découpa, comme pour un sacrifice, un gâteau pétri de sang ». Dès lors Platées était devenue un endroit où palpitait le cœur de la Grèce entière. C'est là que se trouvaient les trois tombeaux élevés par les Spartiates pour honorer leurs morts, le tombeau des Athéniens, celui des habitants de Phlionte, des Mégariens, et telle était la gloire de ce lieu saint de l'hellénisme que même des peuples qui ne prirent pas part à la bataille y firent élever des tombeaux. Ce fut le cas, entre autres, des Éginètes, et Hérodote (IX, 185) relève le fait avec cette malice qui nous explique pourquoi le grave, le sérieux Plutarque crut de son devoir d'écrire un traité *De malignitate Herodoti*.

Chaque année, les Platéens offraient des sacrifices aux morts de la bataille ; mais Platées, par haine de Thèbes, fut

1. *Perses*, v. 816-817.

entraînée dans l'orbite de la puissance athénienne ; elle subit le « Coup de Pearl Harbour », fut attaquée en pleine paix, se vengea cruellement de ses assaillants thébains ; puis Archidamos, la troisième année de la guerre, mit son camp devant la ville, fit aux habitants des propositions équitables, mesurées, que ceux-ci refusèrent, car ils avaient confiance dans l'aide d'Athènes, comme, plus tard, les Méliens eurent confiance dans l'aide de Sparte ; et, sans le dire, narrant avec son habituelle impartialité le destin de Platées et celui de Mélos, Thucydide a dressé un terrible réquisitoire contre Sparte et Athènes. Puis ce fut le siège. Athènes n'intervint pas ; une partie de la garnison put s'échapper et l'on sent toute l'admiration de l'historien pour l'héroïsme, la volonté de cette poignée d'hommes, leur intelligence aussi, qu'il oppose, encore une fois sans le dire nettement (mais Thucydide est de tous les auteurs grecs celui qu'il convient de lire entre les lignes), à l' « épaisseur »[1] thébaine. Réduit à la plus extrême famine, le reste de la garnison, 200 hommes en tout, doit se rendre. Les Spartiates ne veulent pas s'emparer de la ville par la violence, car « si jamais la paix devait être conclue avec les Athéniens, comprenant la clause que chacun rendrait ce qu'il avait pris à la guerre, Platées ne serait pas rendue, puisqu'elle s'était livrée de plein gré » (III, 52). Et ce sont alors les deux discours des Platéens et des Thébains et la décision finale des Spartiates de massacrer ce qui demeurait de la garnison. Jamais Thucydide n'a été plus dur vis-à-vis de Sparte qu'en ce récit froid et brûlant comme la neige, où il marque au fer rouge la fausse équité de cette ville, son souci de justice apparente, alors qu'elle fait mourir les Platéens « pour plaire aux Thébains, pensant qu'ils leur seraient encore utiles, puisque la guerre ne faisait que commencer »[2].

De tout ce qui précède il ressort que Platées avait avant tout une importance religieuse : c'était un des lieux saints de

1. Ἀναίσθητοι Θηβαῖοι, DÉMOSTHÈNE, *Pour la couronne*, § 43.

2. En fait c'est la mise en pratique de la politique de Sparte telle qu'elle est définie par les députés athéniens, V, 105.

l'hellénisme ; d'autre part les Spartiates, plus que tout autre peuple (que l'on songe à la stèle de Chrysapha) — honoraient leurs morts. Tout cela explique que l'on découvre, dans le discours des Platéens dont la « couleur religieuse » est si accentuée[1], l'affirmation d'une croyance tout à fait primitive : le mort continue à vivre dans le tombeau ; il se nourrit des libations et des sacrifices. Mais encore faut-il que cette terre dans laquelle il repose lui soit amie : alors seulement son destin est favorable. Or, disent les Platéens, « Pausanias a enterré vos morts estimant qu'il les inhumait en une terre amie, chez des hommes amis. Vous, si vous nous tuez, si vous faites d'une terre platéenne une terre thébaine, que ferez-vous sinon abandonner vos pères et vos parents dans une terre ennemie, chez leurs meurtriers, privés des honneurs qu'ils reçoivent maintenant[2] ? ».

Or Eschyle qui partage la même croyance, qui fait vivre Agamemnon en sa tombe, dans les *Choéphores*, reflète, dans son *Agamemnon*, la même conception ; parlant de ceux qui sont enterrés devant Troie, il dit : « Ces guerriers, autour des murs de la ville, ont leur tombe en la terre d'Ilion. Ennemie elle a caché ceux qui la possèdent. »

Dans cette troisième strophe, destinée à montrer les horreurs et les douleurs d'une guerre injuste, ce n'est pas sans motifs qu'Eschyle a placé à la fin ce qui lui paraît le plus atroce : être enseveli en une terre ennemie, en une terre qui vous hait (ἐχθρά, v. 454).

C'est ainsi que le poète d'Éleusis et le fils d'Oloros, disciple des sophistes, en un point de leur œuvre, se sont rencontrés.

Georges Méautis.

1. Ὅσιον, ch. 56, et tout le chapitre 57.

2. Le mot ἀτίμους, dans ce passage, a une importance particulière. Les morts de Platées, comme héros, ont droit à une τιμή, les en priver c'est commettre, à leur égard, une injustice, les déshonorer. C'est précisément le reproche que les Érinyes adressent à Apollon dans les *Euménides* d'Eschyle : ἄτιμον τίθησιν, v. 325.

NOUVELLES IMAGES DE SAINT SYMÉON LE JEUNE

Nommé en 1937 conservateur du Musée d'Antioche, je trouvai, en faisant l'inventaire des objets qui m'étaient confiés là, une série d'eulogies de saint Syméon le Jeune recueillies par C. Prost, mon prédécesseur ; constatant que ces eulogies offraient certaines variantes par rapport à des objets analogues publiés par J. Lassus[1], je décidai d'en poursuivre la collection. C'est la publication de ces nouvelles images du stylite que j'entreprends ici, en hommage à mon maître Ch. Picard. On verra que, comme le notait J. Lassus pour les documents par lui analysés, ces eulogies sont sorties de moules différents, ce qui laisse présumer que le nombre des pèlerins auxquels elles étaient destinées était assez considérable pour justifier la fabrication d'une multitude d'exemplaires, et dénote aussi la grande dévotion dont on entourait le saint dans la région de son monastère du Mont-Admirable ; on verra également que le répertoire iconographique auquel se réfèrent ces images était peut-être plus varié qu'on ne pouvait le supposer.

***

1. Eulogie en verre[2] (fig. 1, 1) :

Document provenant, ainsi que les deux suivants, de la région d'Antioche[3]. Comportant à sa partie supérieure un

1. J. Lassus, *Images de stylites*, dans *Bulletin d'Ét. orientales* (Inst. Fr. de Damas), II, 1932, pp. 65 sqq.

2. Donnée au Musée d'Antioche par M. Serrafian, antiquaire à Beyrouth. Haut. 2,3 cm. ; larg. 1,8 cm.

3. Ce qui justifie son attribution à saint Syméon le Jeune.

Fig. 1. — Nouvelles images de saint Syméon le Jeune.

renflement percé d'un trou pour la suspension[1], il représente un buste de face, la tête couverte du κουκουλλίον monastique, posé sur l'abaque d'une colonne et flanqué, à droite et à gauche, d'une croix. Le style de cette eulogie, qui l'apparente aux deux suivantes, suggère qu'il s'agit d'une image de saint Syméon le Jeune, ce qui permet d'assurer la même valeur à une eulogie publiée par J. Lassus[2].

2. Eulogie en verre[3] (fig. 2) :

Document de même provenance et de même forme que le précédent ; il représente le buste de face d'un stylite, la tête coiffée d'un capuchon, posé sur une colonne ; à gauche, séparée du stylite par une croix, on voit une femme assise de face. Il s'agit sans doute là de saint Syméon le Jeune accompagné de sa mère Marthe[4].

3. Fragment d'eulogie en verre[5] (fig. 1, 3) :

Document de même provenance et de même forme que le précédent, mais très usé par le frottement ; la mère du stylite est figurée à droite.

4. Eulogie en matière cireuse noiratre[6] (fig. 1, 4) :

Belle eulogie, avec inscription grecque circulaire insérée dans un liséré double. Elle représente le buste nimbé, barbu et encapuchonné de saint Syméon, posé sur l'abaque d'une colonne contre laquelle est appuyée, à droite, une échelle ; en vêtements drapés, le saint tient ses mains serrées sur sa

1. L'eulogie était donc destinée à être portée suspendue au cou par une cordelette.

2. *L. l.*, p. 75, n° X et pl. XIX, 10.

3. *Supra*, p. 720, n. 2. Haut. 2,4 cm. ; larg. 1,1 cm.

4. Je tire cette hypothèse de la mention de Marthe dans l'inscription de mon eulogie n° 4.

5. *Supra*, p. 720, n. 2. Haut. 1,8 cm. ; larg. 1,9 cm. ; la partie supérieure est brisée.

6. Achetée à Antioche en déc. 1937, provenance non assurée. Diam. 2,8 cm. ; ép. 0,9 cm.

poitrine. A gauche et à droite, deux personnages nimbés et vêtus de longues robes tendent les mains vers lui, dans un geste d'adoration ou d'allocution.

L'absence d'anges sur cette représentation[1] laisse supposer que l'image fut fabriquée du vivant même du saint[2]; il est possible que la scène représentée soit l'installation de saint Syméon sur sa colonne du Mont-Admirable, en présence des évêques de Séleucie et d'Antioche, ou encore sa consécration sacerdotale[3].

Inscription[4] : † Ὁ ἅγ[ι]ος Σύμεον *(sic)* Θαυματουργὸς καὶ Μάρθα ΗΜΗΡΤ (= ἡ μήτηρ ?).

5. Eulogie en plomb[5] (fig. 1, 5) :

Belle eulogie en forme de grande médaille, comportant un *recto* et un *verso ;* le *recto* porte une inscription circulaire insérée entre deux lisérés et une inscription dans le champ.

Recto : Sur une colonne dont la base parallélipipédique et le chapiteau sont ornés de rinceaux et le fût d'une croix, on voit saint Syméon en buste de face, barbu et nimbé, la tête coiffée du capuchon, tenant ses mains serrées sur sa poitrine. Au registre supérieur, à gauche et à droite du saint, deux anges ailés et nimbés tendent vers lui une croix (?) ; au registre inférieur, à gauche et à droite de la colonne, deux personnages nimbés et vêtus de longues robes tendent la main. A droite, entre les deux registres, est figurée une échelle partant d'une petite butte symbolisant le Mont-Admirable. Dans le champ, on distingue, au milieu à droite, une étoile, symbole probable du soleil[6], à gauche, des traces de lettres très effacées appartenant au nom du saint.

1. De même, d'ailleurs, que sur mes nos 1-3.
2. J. Lassus, *l. l.*, p. 80.
3. *Ibid.*, p. 72.
4. Lettres caractéristiques : A et C.
5. Achetée en 1935, provenance supposée : Antioche. Diam. 4,5 cm.
6. J. Lassus, *l. l.*, p. 72, n° II et 73, n° V.

Inscriptions[1] :

a) circulaire : † Εὐλογία τοῦ ἁγίου Συμεῶν(ος) τοῦ Θαυματουργοῦ · αἰνῖτε τὸν̣ομ(α) (?) ἐν τοῖς ἁγίοις αὐτοῦ · ἀμήν.

b) dans le champ : Συ|μ|ε(ών).

Verso : Il est orné d'une croix inscrite dans la médaille ; les limbes de cette croix portent des rinceaux, son centre et ses extrémités étant marqués par des boules en relief[2].

L'inscription circulaire du *recto*, compte tenu du fait que des anges figurent dans la scène, m'incline à penser que l'eulogie est sensiblement contemporaine de la mort de saint Syméon le Jeune († 592), ce qui m'amène à remonter un peu la date proposée par J. Lassus pour une eulogie de plomb de même style[3].

6. Eulogie en matière cireuse rouge[4] (fig. 1, 6) :

Document assez grossier. Le buste, de face, du stylite, la tête coiffée du capuchon, est posé sur une colonne à chapiteau (?), sur la droite de laquelle est appuyée une échelle. Au registre supérieur, deux anges ailés tendent vers le saint des mains qui tiennent peut-être une couronne ; au registre inférieur, on note, à droite, une croix, à gauche, au-dessous d'une croix, un encensoir[5].

7. Eulogie en matière cireuse rouge[6] (fig. 1, 7) :

Document dont l'épiderme est un peu usé. Sur une colonne dont la base s'évase pour symboliser le Mont-Admirable et

1. Graphies OY et Γ simultanées ; sigmas lunaires.

2. Cette ornementation, quoique faisant appel à des motifs différents, ressemble donc à celle du *verso* d'une eulogie en plomb publiée par J. Lassus, *l. l.*, n° 1 (cf. spécialement p. 69 et pl. XVIII, 1, droite). Cf. également *infra*, Appendice.

3. J. Lassus, *l. l.*, p. 68-71 et pl. XVIII, 1 (eulogie achetée à Athènes par H. Seyrig) ; saint Syméon y joint aussi les mains ; de plus, on y voit l'image d'un encensoir tenu par les personnages du registre inférieur et celle d'un arbre figuré à gauche du personnage de gauche. J. Lassus proposait de dater l'eulogie d'Athènes du VII^e^ siècle p. C.

4. Achetée en déc. 1937, provenance indiquée : Antioche. Diam. 2,5 cm. ; ép. 0,9 cm.

5. J. Lassus, *l. l.*, p. 70-71 et n^os^ I, III, IV, V, VI, VIII, XII,

6. Achetée en 1934, provenance non indiquée. Diam. 3 cm. env., ép. 1 cm.

le long de laquelle pendent deux rubans (?)[1], est représenté de face le buste barbu du saint, la tête coiffée d'un capuchon surmonté d'une croix, les mains ramenées sur la poitrine et tenant peut-être quelque chose. Au registre supérieur, à droite et à gauche du stylite, deux anges ailés tendent chacun une couronne ; au registre inférieur, on distingue, à gauche, un personnage féminin assis, peut-être Marthe, qui tend la main vers lui ; une étoile à huit branches, symbolisant peut-être le soleil[2], est figurée entre elle et la colonne ; à droite, on aperçoit encore les traces d'une échelle appuyée contre la colonne et, vers l'extérieur, celles d'un encensoir surmonté d'un oiseau[3].

8. Eulogie en matière cireuse rouge[4] (fig. 1, 8) :

Document dont l'épiderme est un peu usé ; un grènetis entoure la scène représentée. Au centre, sur une colonne à long fût, contre laquelle, du côté gauche, est appuyée une échelle, est figuré le buste de face du stylite portant le capuchon. Au registre supérieur, à droite et à gauche, on devine encore deux anges ailés ; au registre inférieur, à gauche et à droite de la colonne, on distingue deux groupes de deux personnages en longs vêtements dans l'attitude de l'allocution[5] ; à droite de la colonne, entre celle-ci et les deux personnages de droite, j'aperçois un léger relief de forme peu distincte, qui est peut-être la plante que signalait J. Lassus sur plusieurs images de stylites[6].

---

1. Peut-être ces rubans pendent-ils du capuchon du saint (J. Lassus, *l. l.*, n° III, p. 73) ; je me demande toutefois s'ils ne sont pas tout simplement les cordes au moyen desquelles on pouvait faire parvenir au stylite de la nourriture, sans utiliser l'échelle.

2. *Supra*, p. 723, n. 6.

3. Un oiseau est également figuré sur mes n^{os} 10 et 11.

4. Achetée en 1933, provenance indiquée : Yéni-Chéhir (région d'Antioche). Diam. 2,5 cm.

5. Pour des représentations analogues, cf. J. Lassus, *l. l.*, n^{os} II, VII, VIII.

6. *L. l.*, n^{os} III, VII, VIII, XIII ; J. Lassus, p. 78, rapporte l'opinion du R. P. R. Mouterde, qui voyait dans cette plante un cep de vigne, symbole sémitique d'immortalité.

9. Eulogie en matière cireuse rougeatre[1] (fig. 1, 9) :

Document assez grossier. Sur une colonne sans doute surmontée d'une *boulé* maladroitement reproduite[2], est représenté, de face, le buste du saint barbu, encapuchonné et drapé. Au registre inférieur, à droite, une échelle est appuyée contre la colonne et une croix figure dans le champ ; à gauche, on distingue un encensoir à pied. Au registre supérieur, à droite et à gauche du stylite, deux anges ailés tendent chacun vers lui une couronne.

10. Eulogie en matière cireuse rouge[3] (fig. 1, 10) :

Sur un socle, tronc pyramidal symbolisant le Mont-Admirable, s'élève une colonne avec sa *boulé* à claire-voie, d'où émerge, de face, le buste barbu et drapé du stylite ; son capuchon est surmonté d'une croix et ses mains sont ramenées sur sa poitrine. Au registre supérieur, deux anges nimbés et ailés tendent chacun vers lui une couronne ; au-dessous de chacun d'eux est figurée une croix. Au registre inférieur, à gauche d'une échelle appuyée contre l'épaule droite du stylite, on distingue, surmonté d'une croix, un oiseau, tête à gauche, qui pourrait bien être un aigle, sinon une colombe[4] ; à droite, un personnage en tunique serrée à la taille et capuchon, ce qui indique qu'il s'agit d'un moine, tend un encensoir vers le saint ; derrière lui, une étoile à huit branches symbolise peut-être le soleil.

11. Eulogie en matière cireuse rouge[5] (fig. 1, 11) :

Le buste du saint est posé de face sur le chapiteau (?) d'une colonne ; il est barbu et porte un capuchon surmonté

1. Achetée en janv. 1935, provenance non indiquée. Diam. 2,6 cm. ; ép. 1,1 cm.

2. Deux rubans semblent en pendre. Sur la *boulé*, cf. H. Delehaye, *Les saints stylites*, p. clvi-clvii, et J. Lassus, *l. l.*, p. 74 et 80 et nos V, VI, XIII.

3. Achetée en 1936, provenance non indiquée ; assez bon état de conservation. Diam. 3,5 cm. ; ép. 1,2 cm.

4. *Infra*, p. 727.

5. Donnée par H. Seyrig au Musée d'Antioche, provenance : région d'Antioche ; bon état de conservation malgré une brisure. Diam. 2,5 cm. env. ; ép. 0,8 cm.

d'une croix[1]. Au registre supérieur figurent, à droite et à gauche, deux anges porte-couronnes, et, au-dessous de chacun d'eux, une croix ainsi que l'inscription : ἅγιος[2]. Au registre inférieur, à gauche, au-dessus de la brisure du document, un oiseau semble piquer vers le bas, tandis qu'à droite une femme, assise sur un siège à dossier surmonté d'une croix tend vers le saint un enfant nimbé posé sur ses genoux. Enfin, les bords de la colonne sont soulignés d'une sorte de grènetis terminé vers le haut par un motif indistinct.

Cette eulogie ne manque pas d'intérêt, car elle pose plusieurs problèmes d'identification. En premier lieu, l'oiseau doit avoir la même valeur symbolique que celui qui figure sur mes nos 7 et 10, bien que sur ce dernier document il ressemble plus à un aigle qu'à une colombe ; néanmoins, l'aigle ne paraissant pas avoir de valeur symbolique dans l'iconographie chrétienne[3], je crois que dans les trois cas il s'agit d'une colombe. Dans ces conditions, il convient sans doute de rapprocher cette représentation de celle d'une colombe figurée, au-dessus d'un stylite, sur un relief de Qaṣr Abû Samra[4], où elle est interprétée par J. Lassus[5] comme un symbole du Saint-Esprit. Cette interprétation, quoique conforme à la tradition chrétienne[6], me semble pouvoir être creusée davantage. En effet, la colombe sans attribut[7], peut, dès la seconde moitié du IIe siècle p. C., symboliser l'âme du fidèle entrée au paradis[8], en même temps qu'elle est un signe de l'inspiration divine[9],

1. Le capuchon est suggéré par une sorte de galon qui borde la tête et les épaules du saint ; pour un détail analogue, cf. J. Lassus, *l. l.*, n° XI, p. 75 et pl. XX, *recto*.

2. A gauche : ΑΓΙΟC, à droite : ΑΓΙΟC.

3. J. P. Kirsch, dans dom F. Cabrol, *Dict. d'arch. chrét. et de liturgie*, I, 1, *s. v. aigle*, col. 1036-8.

4. J. Lassus, *l. l.*, p. 76-78, n° XII et pl. XXI.

5. *Ibid.*, p. 81-82.

6. J. P. Kirsch, dans dom F. Cabrol, *l. l.*, III, 2, *s. v. colombe*, col. 2207, 2212.

7. C'est-à-dire ne tenant ni rameau d'olivier ni palme.

8. J. P. Kirsch, *l. l.*, col. 2206-7.

9. *Ibid.*, col. 2213.

au point que dans l'iconographie du Moyen Age elle accompagne souvent la figure des saints[1]. Dès lors, sur les eulogies de saint Syméon, elle peut très bien signifier la qualité du saint et, dans le cas présent, étant donné qu'elle est figurée piquant vers le bas, témoigner que le saint, sur qui le Saint-Esprit est descendu, a un pouvoir d'intercession auprès de Dieu.

En second lieu, le double grènetis qui souligne la colonne du stylite, me semble assez obscur ; de toute façon, l'existence d'un motif à son extrémité supérieure interdit de l'interpréter comme une corde pendant de la plate-forme de la colonne ou comme un bout d'attache du capuchon monastique[2]. Sans doute pourrait-on songer à la représentation d'une plante[3], ou encore, bien que cela me paraisse peu probable, à la représentation d'une croix semblable à celles que l'on voit sur une ampoule publiée par J. Lassus[4].

Enfin, pour l'identification de la femme du registre inférieur, qui, à première vue, pourrait passer pour une fidèle suppliant le saint d'intercéder en faveur de l'enfant qu'elle tient, il convient de ne pas oublier que son siège est surmonté d'une croix de même que la tête de son enfant. La présence de ce dernier m'empêche également de voir dans cette effigie celle de Marthe, d'autant plus que l'attitude de la mère et de l'enfant rappelle singulièrement les représentations traditionnelles de la Vierge tenant Jésus. C'est pourquoi je pense que c'est bien la Vierge qui est ici représentée, la scène pouvant faire allusion à certaines visions du stylite ou à certaines circonstances de sa vie[5].

---

1. *Ibid.*, col. 2213 ; Cahier, *Caractéristiques des saints, s. v. colombe ;* Barbier de Montault, *Traité d'iconogr. chrét.*, I, p. 130.

2. Comme sur mes nos 7 et 9.

3. Comme sur mon no 8.

4. *L. l.*, no XI, p. 76 et pl. XX, *recto.*

5. Cf. *Vita S. Symeonis stylitae iunioris*, 129 (dans H. Delehaye, *l. l.*, p. 258, l. 27-9) : καὶ εἶπεν... : « Ἡ μήτηρ τοῦ Κυρίου ἡμῶν, ἡ πολύσπλαγχνος ἀειπάρθενε θεοτόκε Μαρία... »

12. Eulogie en argile (?) brune[1] (fig. 1, 12) :

Grande eulogie presque plate, ornée d'une bordure double incisée de traits. Sur une colonne allongée est posé le buste du saint avec un capuchon surmonté d'une croix, l'ensemble affectant sensiblement la forme d'une croix. Une échelle est appuyée à droite contre la colonne, tandis qu'à gauche est figuré un encensoir avec chaîne. Au registre supérieur, à droite et à gauche du stylite, deux anges maladroitement figurés tendent vers lui une main. Le syle abâtardi de ce document, où se note toutefois un certain effort de stylisation, me semble indiquer une date relativement tardive[2].

13. Lampe en terre cuite portant une représentation du stylite[3] :

Lampe de forme circulaire, avec bec et poignée plate saillants et disque plat sur lequel on voit une représentation analogue à celle de l'eulogie précédente. Il semble que cette lampe, de forme ancienne sous l'empire romain, a dû être fabriquée à un moment où la dévotion pour saint Syméon se manifestait par la confection d'eulogies. Sa date, en raison du même effort de stylisation que j'ai noté pour le document précédent, doit être également assez tardive.

*
* *

Si l'on veut maintenant regrouper les observations suggérées par l'analyse de mes treize documents, on constatera d'abord que, dans l'ensemble, ils offrent de sérieuses analogies avec les eulogies publiées par J. Lassus : même composition générale avec prééminence accordée au stylite sur sa colonne,

1. Achetée en 1934, provenance : région d'Antioche (?). Diam. 5,3 cm. ; ép. 0,7 cm.

2. La même tendance à la stylisation dans la représentation du saint sur sa colonne est visible sur une eulogie publiée par J. Lassus, *l. l.*, n° IV et pl. XIX, 4.

3. Je n'ai malheureusement pas pu photographier ce document.

mêmes catégories de personnages (anges porte-couronnes ou prêtres et suppliants), mêmes éléments iconographiques (échelle, étoiles, encensoir), mêmes détails enfin (rubans (?) pendant de la colonne ou cep (?) de vigne figuré dans le champ). Mais on remarquera également que ces nouvelles eulogies apportent quelques variantes intéressantes, dans la matière même d'abord, puisque trois d'entre elles sont en verre et étaient destinées à être suspendues au cou comme des médailles ; dans les scènes figurées surtout, puisqu'on y trouve l'image d'une femme que j'ai interprétée comme Marthe, mère de saint Syméon le Jeune, ou celle d'une Vierge portant le Christ enfant.

Il se confirme donc ainsi, ce qu'avait déjà noté J. Lassus[1], que ces eulogies prétendent rappeler et glorifier des épisodes connus ou révélateurs de la vie du stylite[2]. De plus, la présence d'une colombe sur trois de ces documents permet de corriger l'opinion de J. Lassus qui pensait que la colombe du relief de Qaṣr Abû Samra n'y figurait pas par imitation d'une eulogie[3]. Enfin, et c'est peut-être là le plus important, l'origine généralisée des eulogies que je viens d'analyser — elles proviennent toutes sans doute d'Antioche ou de la région d'Antioche —, ainsi que la mention de Marthe sur l'inscription de l'une d'entre elles, permettent d'assurer de façon presque certaine que tous ces documents, aussi bien que ceux qui ont déjà été publiés par J. Lassus[4], représentent bien saint Syméon le Jeune, dit le Thaumaturge ou le Thauma-

1. *L. l.*, p. 82.

2. Ainsi la représentation de la mère du stylite peut-elle se justifier par le fait qu'elle visita son fils au Mont-Admirable (H. Delehaye, *l. l.*, p. lxxi) et par certains passages de la *Vie de saint Syméon* (*Vita s. Sym. stylitae iun.*, 126, dans Delehaye, *l. l.*, pp. 257, ll. 28 ss., et 258, ll. 5-6 : Marthe parle à son fils à un moment où le diable a envoyé la peste sur Antioche ; *ibid.*, 129, dans Delehaye, *l. l.*, p. 259, ll. 13 sqq. : Marthe est signalée présente lors de la résurrection de Conon).

3. *L. l.*, p. 81.

4. A part peut-être son eulogie n° IX (pl. XIX, 9), qui représenterait saint Syméon l'Ancien (*l. l.*, p. 79).

storite, dont la colonne et le monastère s'élevaient, à l'Ouest d'Antioche, au sommet d'une montagne aride et d'accès malaisé[1].

APPENDICE

Le R. P. René Mouterde, dans une étude dont je n'ai eu connaissance qu'après la rédaction de cet article (*Nouvelles images de stylites*, dans les *Miscellanea Guillaume de Jerphanion*, formant le vol. XIII des *Orientalia Christiana Periodica* de l'Institut Pontifical d'Études Orientales de Rome, 1947, p. 245 ss.), publie, entre autres documents, trois types de représentations de saint Syméon le Jeune, assez voisines de celles que je présente ici. Je note en particulier des médaillons de plomb (p. 246-247 et fig. 1) qui ne diffèrent guère de mon n° 5 que par les inscriptions : dans le champ, ΚΟ|Ν|Ω|Ν au lieu de ϹΥ|Μ|Ε(ΩΝ) ; en exergue, αἰνῖτε τὸ[ν Θ(εόν)] au lieu de αἰνῖτε τὸνομ(α) (?). En ce qui concerne cette restitution du R. P. René Mouterde (d'après le texte du psaume 150 : « Louez Dieu dans ses saints »), laquelle m'avait été également suggérée par H. Seyrig pour l'eulogie d'Antioche, un examen attentif du document antiochénien ne m'a pas autorisé à l'adopter dans le cas présent.

P. Merlat.

1. La base de cette colonne et le monastère y ont été retrouvés et le R. P. Mécérian fouillait précisément le site, lorsque j'étais conservateur du Musée d'Antioche.

FACTIONS DU CIRQUE ET SAISONS SUR DES MOSAÏQUES DE TUNISIE

Des quatre mosaïques du Musée du Bardo que concerne cette courte note, une seule est inédite, mais les trois autres peuvent bénéficier de trouvailles survenues depuis leur découverte et des commentaires dont celles-ci ont été l'objet ; aussi est-il nécessaire, croyons-nous, d'insister sur des petits détails qui n'avaient point frappé antérieurement et qui permettent de fournir, à leur lumière, une explication plus poussée des scènes que ces monuments reproduisent.

A l'automne 1901, dans une maison de *Thugga* (Dougga), on déblaya un pavement sur lequel était figuré de face un aurige vainqueur debout dans son quadrige[1]. Richement vêtu d'une casaque à manches collantes où dominent les tons verts et verdâtres, que rehaussent des broderies et des galons rouges et noirs, le torse étroitement ligoté dans les *fasciae*, la tête coiffée d'un bonnet lui aussi vert, un peu bleuâtre dans la partie éclairée, vert foncé dans la partie ombrée, qui enserre les cheveux et plaque sur le crâne, le personnage porte triomphalement les prix qu'il vient de gagner : de la main droite, qui tient le fouet, il tend une couronne, de la gauche ramenée contre la hanche monte une palme qui dépasse de beaucoup

1. P. Gauckler, *Inv. des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, II, p. 180 et pl., n° 540 ; A. Merlin, *Ibid., suppl.*, p. 56, n° 50 ; ajouter à la bibliographie : S. Reinach, *Rép. peintures gr. et rom.*, p. 295, n° 6. — Reproductions dans *Mél. Éc. franç. de Rome*, XXII, 1902, pl. III ; *Bull. archéol. du Comité*, 1906, pl. VI ; *Cat. Musée Alaoui*, 1er *suppl.*, pl. VIII.

l'épaule. Dans le fond, à la gauche du cocher, les *carceres* du cirque[1]. Près de la tête de l'aurige, l'inscription *Eros omnia per te !*[2]

Le bas de la composition, qui est mutilé, était occupé par les quatre chevaux, superbement harnachés, dont les deux *jugales* ont sur le cou un camail rouge bordé d'un galon ocre jaune ; ils gonflent les naseaux, ouvrent la bouche, baissent la tête et semblent supporter impatiemment l'immobilité où ils sont contenus. Ils sont disposés, selon une formule fréquente[3], deux par deux ; les corps s'écartent transversalement du centre où les croupes se rejoignent, laissant apercevoir le haut du char ; dans chaque groupe, les têtes divergent. Les deux animaux du milieu, qui se regardent, ont leur nom inscrit au-dessus d'eux : *Aman[d]us* à gauche, *Frunitus* à droite[4] ; les *funales*, situés aux extrémités de l'attelage, sont demeurés anonymes[5]. *Amandus* et le *funalis* de *Frunitus* ont des robes alezan clair ; les deux autres sont gris clair : alternance voulue pour l'agrément de l'œil.

---

1. Les faibles restes d'édifices qu'on aperçoit à sa droite, au-dessus de la couronne, sont, en raison de leur mutilation, d'interprétation incertaine.

2. Au-dessus de cette inscription, flotte une espèce d'écharpe verdâtre, endommagée, dont la signification reste fort obscure. A quoi se rattache-t-elle ? Aurait-elle quelque rapport avec une *mappa*, comme celle qu'agite en signe de victoire un homme à pied, au registre supérieur d'une mosaïque de Barcelone (E. Saglio et E. Pottier, *Dict. des antiquités*, I, p. 1190, fig. 1520) ?

3. Sur cette convention de l'attelage déployé, cf. entre autres A. Merlin, *Mél. de Rome*, XXII, 1902, p. 75, n. 1 ; H. Seyrig, *Syria*, XVIII, 1937, p. 43 à 51. Parmi les mosaïques africaines où elle se retrouve, citons notamment celles-ci qui peuvent être particulièrement bien rapprochées de la nôtre : à Carthage (P. Gauckler, *Inv. des mos.*, II, p. 200 à 202, n° 598 ; *Mém. des Antiquaires de France*, LXIII, 1904, p. 168, 170-171, pl. III ; v^e^ siècle) ; à *Thaenae* (Tîna) (A. Merlin, *Inv. des mos.*, II, *suppl.*, p. 6, n° 29 *a*).

4. Pour le nom *Amandus*, cf. M. Jeanneret, *Rev. de philologie*, 1917, p. 92 ; A. Audollent, *Defixionum tabellae*, p. 456.

5. Bernard, *Bull. archéol. du Comité*, 1906, p. 18. La place aurait manqué pour que les noms eussent été inscrits dans la partie aujourd'hui disparue de la mosaïque (ne pas retenir à ce propos la suggestion présentée dans les *Mél. de Rome*, XXII, 1902, p. 76, d'où *C. I. L.*, VIII, 26655). Sur un pavement de Cherchel, deux chevaux d'un quadrige sont, de même, seuls nommés (F.-G. de Pachtere, *Inv. des mos.*, III, p. 103-104, n° 430). C'est souvent le cas seulement pour les *jugales* ou *introjugi* (*C. I. L.*, VI, 10048 = H. Dessau, *I. L. S.*, 5287).

Le pavement, qui a été attribué à l'époque antoninienne[1], mais que la tête ronde et large du personnage, ses gros yeux circulaires au blanc expressif, les segments ornant les épaules de sa casaque, la composition éminemment décorative, à l'orientale, du quadrige nous inclinent à ramener vers la fin du IIIe siècle ou plutôt même au début du IVe, se présente ainsi comme destiné à magnifier un aurige vainqueur, appelé Eros, tels certains de ses pareils[2], et l'acclamation en son honneur, jouant sur son nom, célèbre en même temps l'Amour et en glorifie la toute-puissance, figuration de victoire qui est d'un heureux augure[3]. C'est, dirons-nous, le sens apparent, patent pour tous, de la scène. Nous sommes d'avis que ce n'est pas le seul, et, rapprochée d'autres monuments, la mosaïque de Dougga s'enrichit d'une signification qui, pour se dégager de prime abord avec moins de force, est tout aussi réelle et plus profonde.

Les jeux du cirque possédaient chez les Anciens une valeur symbolique et une efficacité magique ; ils avaient pour but d'empêcher le dépérissement de la nature, d'en procurer la régénération ; c'étaient des fêtes essentiellement saisonnières[4]. Aussi bien le cirque était mis en relations avec l'univers et passait pour en être un abrégé : l'arène était l'image de la terre et l'euripe celle de la mer ; la courbe que décrit la piste représentait le cercle de l'année ; les douze portes des *carceres*, les mois ou les signes du zodiaque ; les courses reproduisaient la marche du Soleil, chacune des factions répondant à une des saisons qui assurent, par leur retour périodique, le renouveau et la permanence du monde. Sol était le patron des attelages à quatre chevaux du cirque et son quadrige était parfois regardé comme un symbole des quatre saisons[5].

1. Bernard, *l. l.*, p. 5-6.

2. Cf. *C. I. L.*, VI, 10046, lig. 4 ; 10056, lig. 7.

3. G. Picard, *Mél. de Rome*, LVIII, 1941-1946, p. 84.

4. A. Piganiol, *Recherches sur les jeux romains*, p. 141 et 149.

5. En particulier P. Wuilleumier, *Mél. de Rome*, XLIV, 1927, p. 191 et suiv. ; A. Merlin et L. Poinssot, *Mon. Piot*, XXXIV, 1934, p. 145 et suiv. Voir aussi F. Cumont, *Syria*, X, 1929, p. 231 ; A. Szabó, *Archiv für Religionswiss.*, XXV, 1939, p. 156-157 ; G. Picard, *Mél. de Rome*, LVIII, 1941-1946, p. 90.

Des mosaïques d'Afrique rendent concrètes ces assimilations théoriques. A *Thaenae* (Tîna, près de Sfax), des quadriges conduits chacun par le cocher d'une des factions sont flanqués d'une plante emblématique d'une des Saisons[1]. A Carthage, dans la maison dite du Paon, chaque faction est figurée simplement par un cheval qui porte au cou un ruban de la couleur affectée à l'un des partis et qui mange la plante attribut de la Saison correspondant à sa faction : celui des verts les roses du Printemps, celui des rouges les épis de l'Été, celui des bleus les raisins de l'Automne, celui des blancs les olives de l'Hiver[2]. Entre factions et Saisons le parallélisme est étroit et les liens solidement établis[3].

La mosaïque de Dougga dégagée en 1901 manifeste ces mêmes rapports avec autant de netteté, quoique d'une façon plus discrète, si discrète qu'ils étaient passés inaperçus tout d'abord, à un moment d'ailleurs où l'attention n'était pas éveillée sur ce point. Chacun des chevaux du quadrige, représentant une des factions, est assimilé à une Saison ; de menus attributs en font foi : au-dessus du cou de *Frunitus* s'étend une tige de blé qui part d'entre les oreilles de l'animal ; entre celles d'*Aman*[*d*]*us* s'élève un petit rameau de lierre ; de la tête du voisin de *Frunitus* monte un branchage peu distinct, peut-être un groupe d'olives (?) auquel on aurait intentionnellement donné une forme tréflée[4], et une branche de millet est glissée dans le champ devant son poitrail ; le quatrième panache végétal manque[5], ainsi que la tête du coursier, mais une tige

1. A. Merlin, *Inv. des mos.*, II, *suppl.*, p. 6, n° 29 *a*. On rectifiera ce qui est dit par A. Merlin et L. Poinssot, *Mon. Piot*, XXXIV, 1934, p. 147 : au cocher blanc sont associées non des olives, mais des palmes.

2. A. Merlin et L. Poinssot, *loc. cit.*, p. 129 et suiv., notamment p. 148-149. — Le dernier terme de la manducation pieuse du rosier, c'est le rameau de rose, dans le bec du paon, image des délices éternelles, sur des mosaïques chrétiennes (P. Gauckler, *Cat. Musée Alaoui, 1er suppl.*, p. 14, n° 228 *bis*, pl. XVIII, 1).

3. Couleurs des factions attribuées aux Saisons sur une mosaïque de Sousse (A. Truillot, *Bull. archéol. du Comité*, 1941-1942, p. 152).

4. Cf. A. Merlin et L. Poinssot, *Mon. Piot*, XXXIV, 1934, p. 145.

5. Les panaches, sans tenir compte de ce qui aurait pu être dans la réalité épousent la forme des espaces libres où ils s'insèrent ; le lierre, contre toute possi-

de rosier, aujourd'hui mutilée, se dressait devant lui. La présence du blé qui fait songer à l'Été et celle du lierre bachique[1] qui rappelle l'Automne, celles du millet et du rosier, attributs de l'Hiver[2] et du Printemps[3], permettent d'affirmer l'intention symbolique : chacun des chevaux du quadrige est considéré comme l'équivalent d'une saison[4].

Dès lors, il n'est certes pas exagéré de penser que le quadrige traîné par les coursiers-Saisons peut être tenu pour celui du Soleil. Le nom d'Éros ne serait pas seulement celui d'un cocher célèbre, mais, chargé d'influences favorables, aurait été attribué conventionnellement à un aurige qui remplirait le rôle du Soleil[5], et aurait pour mission de promouvoir et de faciliter, comme lui, le développement normal des Saisons. Sur une mosaïque de Syrie, à Daïr Solaib, les noms des

---

bilité, se dresse verticalement, sans appui ; le blé s'incurve parallèlemment à l'encolure de *Frunitus*.

1. P. Perdrizet, *Rev. des Études anc.*, XII, 1910, p. 236-238 ; F. Cumont, *La stèle du danseur d'Antibes et son décor végétal*, p. 30 et suiv.

2. Sur une mosaïque de Sainte-Colombe, l'Hiver porte appliquée à son épaule droite une tige de millet, à son épaule gauche une plante assez semblable où l'on a vu un roseau (G. Lafaye, *Inv. des mos.*, I, 1, p. 45 et pl., n° 198 ; S. Reinach, *R. P. G. R.*, p. 225, n° 2).

3. Sur une mosaïque de Cherchel (F.-G. de Pachtere, *Inv. des mos.*, III, p. 100, n° 417 ; S. Reinach, *R. P. G. R.*, p. 360, n° 6), un cheval bai, nu, au piaffer, dont le nom *Muccosus* est compris entre deux *hederae*, appartient, d'après l'inscription qu'on lit sur son cou PRA, à la faction des Verts ; il symbolise donc le Printemps et c'est pourquoi devant lui s'élève du sol un rosier fleuri (et non un laurier, comme on dit d'ordinaire). Les inscriptions qu'il porte sur le corps sont le résultat d'une convention et ne sauraient correspondre à la réalité (P. Gavault, *Rev. africaine*, 1885, p. 382).

4. Si l'on admet nos identifications, les saisons se succéderaient ainsi de gauche à droite : Printemps, Automne, Été, Hiver. Ailleurs l'ordre est différent sans répondre davantage à la séquence annuelle ; à Carthage : Hiver, Automne, Printemps, Été (A. Merlin et L. Poinssot, *Mon. Piot*, XXXIV, 1934, p. 129 et suiv., pl. IX) ; à Carthage encore : Printemps, Été, Hiver, Automne (P. Gauckler, *Inv. des mos.*, II, p. 200 à 202, n° 598 ; *Mém. des Antiquaires de France*, LXIII, 1904, p. 168, 170-171, pl. III).

5. « L'aurige vainqueur n'était pas éloigné de se croire une hypostase du Soleil, cocher divin et invincible » (G. Picard, *Mél. de Rome*, LVIII, 1941-1946, p. 90). — Le Soleil se présente ainsi, menant un quadrige vu de face, sur une miniature d'un manuscrit de Ptolémée (IX^e^ s.), inspirée par un prototype du III^e^ ; il est entouré d'une série de couronnes concentriques, dont l'une est occupée par les signes du zodiaque (P. Lavedan, *Dict. de la mythologie et des antiquités*, p. 1037, fig. 1012).

chevaux associés aux bustes des Saisons sont fictifs et ont été choisis comme étant de bon augure[1]. De même Éros vainqueur, substitut du Soleil, dirigeant un quadrige tiré par les Saisons, prendrait ici une valeur prophylactique singulière pour accroître les énergies vitales et combattre les puissances de destruction. Et son action bienfaisante serait encore renforcée par la présence des végétaux symboliques des Saisons, gages de résurrection, de renaissance, de félicité, de perpétuité, comme par la vertu des nombreux *apotropaia* tenus par le personnage ou glissés autour de lui parmi tous les vides du tableau et qui ajoutent leur efficace à celle de la couronne de laurier et de la palme, dont l'aurige fait l'ostension dans un geste triomphal et talismanique : c'est la feuille cordiforme qui surmonte sa tête[2], la feuille de vigne qui s'étale au-dessus de son bras droit, la branche de millet qui se dresse à droite le long de la bordure[3] et la tige de rosier très stylisée qui, à gauche, faisait pendant au millet[4], ces deux dernières concourant d'autre

1. R. Mouterde et A. Beaulieu, *Mél. de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth*, XXII, 1939, p. 35 ; cf. G. Picard, *Mél. de Rome*, LVIII, 1941-1946, p. 89 sqq.

2. De grandes feuilles munies de vrilles sont souvent mises en évidence de façon analogue, par exemple sur des mosaïques de Carthage (L. Poinssot et R. Lantier, *Mon. Piot*, XXVII, 1924, p. 70, fig. 1), de *Thaenae* (A. Merlin, *Inv. des mos.*, II, *suppl.*, p. 6, n° 29 *a*), d'El-Djem (A. Merlin et L. Poinssot, *Mon. Piot*, XXXIV, 1934, p. 158 et pl. IX) ; de *Bulla Regia* (L. Carton, *Bull. archéol. du Comité*, 1919, p. 112-115, fig.) ; de Ténès (J. Carcopino, *Ibid.*, 1918, pl. XXX). Cf. A. Héron de Villefosse, *Ibid.*, 1918, p. 258-259 ; L. Poinssot, *Rev. afric.*, LXXVI, n^{os} 362-363, 1935, p. 187, n. 3. — L'usage a persisté chez les chrétiens (à *Tipasa*, dans l'église de l'évêque Alexander : L. Leschi, *Bull. archéol. du Comité*, 1941-1942, p. 361). — On peut identifier ces feuilles avec le smilax, qui, ressemblant au lierre et ayant des vrilles comme la vigne : *folio ederaceo... pediculo emittente pampinos* (Pline, *Nat. hist.*, XVI, 153), était tout désigné pour s'associer à eux et au besoin les remplacer.

Sur le lierre symbole d'immortalité, cf. F. Cumont, *Danseur d'Antibes*, p. 15.

3. Sur le caractère prophylactique de la tige de millet (panic d'Italie plutôt que milliacé à cause de l'épi compact qui lui est attribué), cf. entre autres L. Poinssot et R. Lantier, *Bull. archéol. du Comité*, 1922, p. LXI à LXIII.

4. Pour tout ce symbolisme, cf. A. Merlin et L. Poinssot, *Mon. Piot*, XXXIV, 1934, p. 137 sqq. ; L. Poinssot, *Rev. afric.*, 1935, p. 195 sqq. ; F. Cumont, *Danseur d'Antibes*, p. 32. — Dans une mosaïque de Dougga, des palmes sont la sainte nourriture de chevaux de course (L. Poinssot, *Rev. afric.*, 1935, p. 198, n. 3, fig. 7), comme à Carthage, dans la mosaïque du Paon, les végétaux symboliques des Saisons.

part à l'assimilation des factions aux Saisons. La ligne de denticules qui encadre le tableau et le décor géométrique sur lequel celui-ci se détachait avaient apparemment, eux aussi, un caractère protecteur[1].

La même assimilation des chevaux des factions aux Saisons, obéissant aux mêmes idées et poursuivant les mêmes buts, se montre sur une mosaïque du milieu du IVe siècle[2], un peu postérieure à la première, provenant de l'arsenal de Sidi Abdallah, près de Ferryville, dont malheureusement il ne subsiste qu'une moitié[3]. On y voit deux chevaux, *Diomedes*, alezan foncé, et *Alcides*, alezan clair, affrontés de part et d'autre d'un grand cylindre d'où émergent des palmes de victoire qui s'inclinent vers chacun d'eux. Ils portent sur le cou des camails rouge-brun bordés de noir, ont les queues nouées de rubans qui se terminent par des *hederae* et qui retiennent de petits rameaux feuillus dressés tout droit ; des bandages blancs enveloppent leurs pattes antérieures. Ces chevaux sont désignés comme symboliques des Saisons par les végétaux qui les parent. *Diomedes* a le front surmonté d'une tige de millet, un rameau, d'olivier semble-t-il, est attaché à sa queue : il est identifié à l'Hiver ; *Alcides*, alezan clair, a entre les oreilles et à la queue des branches qui paraissent de rosier : il incarne le Printemps. Dans le champ, devant les animaux, des *apotropaia :* une tige de millet, placée devant Diomedes-Hiver comme devant le funalis-Hiver du pavement d'Éros, et une feuille de smilax à vrilles, comme celles qui souvent accostent les noms des chevaux[4]. Entre eux, se dresse un grand cylindre, figuré comme s'il était en or et rehaussé

1. Le même décor géométrique entoure Amianthus banquetant dans l'au-delà dionysiaque (P. Gauckler, *Inv. des mos.*, II, p. 15 et pl., n° 24 ; A. Merlin, *ibid.*, *suppl.*, p. 8, n° 20).

2. Cf. P. Gauckler, *Nouv. Arch. Miss.*, XV, p. 399-400.

3. P. Gauckler, *Inv. des mos.*, II, p. 300 et 352, n° 933 ; A. Merlin, *ibid.*, *suppl.*, p. 94, n° 933. — Dans Gauckler, lire : Tableau : 0 m. 63 (et non 2 m. 63) ; *Bull. archéol. du Comité*, 1902, p. CLXV. — Description détaillée par D. Viollier, *Ibid.*, 1902, p. 470 à 475. — Reproductions *ibid.*, 1906, pl. XXI ; *Cat. Musée Alaoui*, 1er *suppl.*, pl. XII, 1.

4. L. Poinssot et R. Lantier, *Mon. Piot*, XXVII, 1924, p. 70, n. 6.

de gemmes vertes, trois carrées, deux grossièrement ovales alternées, auquel on a laissé jusqu'à un certain point l'aspect d'un poteau d'attache, et qui, comme ceux qu'on trouve ailleurs[1], est conçu pour envelopper d'une sorte de châsse, digne d'eux et de leurs bienfaits, les plantes aux vertus magiques[2].

Le pavement disposé en longueur, comportait à l'origine un panneau symétrique de celui-ci, dont le séparait une grande rosace étoilée faite de deux carrés entrecroisés, qui, tant par cet entrelacement que par l'abondance de ses pointes, au nombre de huit, était une défense contre les fascinations. Dans ce panneau, maintenant détruit, devaient s'affronter deux autres coursiers, disposés comme les premiers de chaque côté d'un grand cylindre et qui étaient mis en relations avec l'Été et l'Automne. L'ensemble de la mosaïque avait une bordure de postes[3].

La mystique, qui se fait jour sur la mosaïque d'Éros, reparaît sur une autre mosaïque de Dougga, inédite celle-ci, où nous rencontrons de nouveau l'aurige vainqueur, image du Soleil, sans char cette fois, et les factions-Saisons incarnées comme à Sidi-Abdallah ou dans la maison du Paon à Carthage par des chevaux isolés (fig. 1).

Cette mosaïque de Dougga, exhumée en 1936 dans le quartier des thermes liciniens et conservée au Musée du Bardo sous le numéro d'inventaire 2749, est rectangulaire, un peu plus haute (2 m. 60) que large (2 m. 42), et divisée en quatre trapèzes par autant de bandes qui partent des angles vers un médaillon central circulaire et dessinent ainsi une sorte de croix de Saint-André[4]. Chaque coin est garni par un culot

1. Voir sur des mosaïques de Carthage et d'El-Mahrine (*ibid.*, p. 70, fig. 1 ; A. Merlin et L. Poinssot, *Mon. Piot*, XXXIV, 1934, p. 130, fig. 1, p. 132 à 134, fig. 3-4, p. 144 ; pl. IX, 2).

2. Au poteau d'attache pourra être substitué, d'une façon non moins conventionnelle, un palmier (P. Gauckler, *Inv. des mos.*, II, p. 49 et pl., n° 124 ; p. 50-51 et pl., n° 126. — Cf. Bernard, *Bull. archéol. du Comité*, 1906, pl. XIII-XIV).

3. Cf. Bernard, *l. l.*, pl. XXI (et non de « grecque », comme il est dit dans les descriptions).

4. Le même parti général, assez rare, se retrouve dans une mosaïque, découverte à Carthage sur la Colline de Junon, où une acclamation glorifiant la *factio*

Fig. 1. — Mosaïque inédite de Dougga.

d'acanthe aux dentelures pointues, du milieu duquel s'élève, comme sur d'autres pavements à cette même place des feuillages partant d'un cratère, une bande qui va se rétrécissant

Veneta est entourée d'un octogone à chaque angle duquel aboutit extérieurement une grande tige de millet ; dans les intervalles, une branche de rosier terminée par une fleur (L. Poinssot et R. Lantier, *Bull. archéol. du Comité*, 1922, p. lx-lxiii) ; millet et rosier semblent ici des prophylactiques de valeur générale.

peu à peu et qui contient un ornement végétal : rinceau de vigne, tige de millet, palme, rinceau de smilax. Du culot, de part et d'autre, sortent de robustes feuillages qui donnent naissance à des rinceaux de rosiers ; cette végétation fortement stylisée, qui est très heureusement balancée et garnit parfaitement le fond, enveloppe, au milieu de chaque trapèze, un petit rectangle oblong[1] qui renferme un cheval de course bridé, la queue troussée et enrubannée, les tendons soigneusement bandés, figuré en station simple (un seul lève la patte antérieure droite) ; chacun d'eux a son nom inscrit au-dessus de lui : à gauche, c'est *Pantarcus*[2] à la robe alezan fauve ; en haut, *Aureus* (VR liés)[3] au pelage alezan ; à droite, *Terdiacus* d'un gris très foncé ; en bas, *Mapraeron*, au poil gris foncé ; dans les harnachements domine le rouge. Ces chevaux sont rendus d'une façon très grossière, encore plus défectueuse que sur le fragment de Sidi-Abdallah ; la mosaïque doit être plus tardive et appartenir à la seconde moitié du IVe siècle. Au milieu du cercle central, un aurige se présente debout, à pied, brandissant son fouet de la main droite, tenant de la main gauche contre sa hanche la palme de la victoire qui lui monte dans le bras au-dessus de l'épaule ; sa casaque sans broderies, bleu foncé dans l'ensemble, est ceinte de *fasciae* ocre jaune très pâle ; sa tête est coiffée d'une calotte qui l'enserre étroitement ; des lanières lui entourent les jambes. A sa gauche, s'érige une haute tige de smilax ; un autre *apotropaion* devait faire pendant à droite, mais la mosaïque est endommagée en cet endroit[4].

Comme dans le tableau d'Éros, les chevaux sont ceux du quadrige vainqueur, mais, comme ceux de la maison du Paon à Carthage, ils symbolisent en même temps les factions du

1. Au-dessus de chaque rectangle, les deux rinceaux symétriques qui se rapprochent sont réunis par un grand anneau d'or, dessiné en cubes jaunes.

2. Le nom se retrouve sur une mosaïque de Gérone (*C. I. L.*, II, 6180).

3. Cf. M. Jeanneret, *Rev. de philologie*, 1917, p. 91 ; A. Audollent, *Defixionum tabellae*, p. 454.

4. Sur les mosaïques prophylactiques, le sujet principal est souvent encadré de deux rameaux (G. Picard, *Mél. de Rome*, LVIII, 1941-1946, p. 85).

cirque et celles-ci symbolisent les Saisons. Il aurait été précieux de voir l'équation factions = Saisons mise en valeur par la présence dans les bras de la croix de Saint-André des végétaux figuratifs des Saisons ; mais si la vigne fait songer à l'Automne et le millet à l'Hiver, si l'on peut faire de la palme un emblème du Printemps, il ne semble guère possible que le smilax représente l'Été, bien que le lierre fût regardé comme doué d'une chaleur latente qui lui assurait une faveur marquée parmi les *igniaria*, car d'ordinaire, comme nous avons dit, c'est la plante de Bacchus et de l'Automne. Aussi croyons-nous qu'il vaut mieux considérer avant tout ces végétaux, de même que les acanthes rosifères du fond, comme des *apotropaia* qui multiplient la protection contre l'Envieux et les forces mauvaises, ainsi qu'autour de l'aurige Éros et devant les chevaux de Sidi-Abdallah, étant entendu qu'ils éveillent, dans notre cas également, des idées de renaissance, de victoire ou de pérennité bien faites pour stimuler le cycle régulier de la nature et assurer le déroulement normal des Saisons. L'équivalence factions-Saisons, clairement attestée ailleurs, est suggérée plutôt qu'affirmée ici, mais elle ne s'impose pas moins que celle de l'aurige et du Soleil. Dans le cercle central en effet, qui rappelle à la fois le cirque et le cours de l'astre, sous les traits de l'aurige, infatigable et perpétuel vainqueur, qui sans cesse guide ses coursiers d'une main sûre, c'est le Soleil, souverain éternel et omnipotent du monde[1], qui règle la bonne marche des révolutions cosmiques et préside à l'accomplissement des jeux qui en sont l'image, qui la favorisent et la garantissent.

Tous ces pavements dont nous venons de parler n'attestent donc pas seulement la popularité des jeux du cirque, le plaisir qu'avaient les propriétaires des maisons qu'ils décoraient à contempler à leur guise la représentation d'un quadrige, d'un cocher, de chevaux dont ils avaient pu applaudir les exploits. Ils visaient, par l'assimilation qu'ils faisaient ressortir avec

1. *Principale naturae regimen ac numen* (Pline, *Nat. hist.*, II, 5, 13) ; cf. F. Cumont, *Mém. présentés à l'Acad. des Inscr.*, XII, 2, p. 460 et p. 461, n. 3.

plus ou moins d'évidence entre les factions et les Saisons, entre l'aurige triomphant et le Soleil, entre les victoires du cirque et la *temporum felicitas*, à mettre en mouvement les influences bénéfiques qu'on pouvait attendre de la vertu de leur symbolisme : idées de renouveau, de rajeunissement, de salut, de prospérité, destinées à déjouer les insidieuses attaques du Malin, à conjurer les sortilèges et les pernicieuses machinations des esprits de nuisance, d'anéantissement et de mort.

Si les factions sont parfois réduites à un seul quadrige dont les chevaux représentent les divers partis, si elles le sont ailleurs à des chevaux isolés, si l'équivalence des factions et des diverses périodes de l'année est établie par l'adjonction à des coursiers du cirque des végétaux attributs des Saisons ou suggérée par l'association des animaux à un aurige vainqueur substitut du Soleil, il semble que dans certains cas, le raccourci soit plus audacieux encore et qu'un seul cheval, auquel sont joints les emblèmes des Saisons, suffise à évoquer l'ensemble des factions et du même coup le char du Soleil, maître des Saisons dont il assure le cours régulier et les effets propices. C'est à notre avis ce qui se produit dans la maison du Trifolium à Dougga, où sous le portique, en face de l'oecus[1], on rencontre une mosaïque, peut-être du début du IIIe siècle, dont l'assemblage peut paraître à première vue assez hétéroclite, mais qui, interprétée d'après ce que nous venons d'expliquer, prend son véritable intérêt[2]. Ce tableau montre au centre un cheval de course alezan bridé, le cou enveloppé d'un camail dont les bandes sont ornées de raies transversales rouges ou noires sur fond jaunâtre, la queue enrubannée, qui frappe le sol du sabot antérieur droit, et au pourtour, dans six médaillons circulaires déterminés par des guirlandes de

1. Emplacement analogue à Sousse d'un tableau qui représente quatre chevaux dont les palefreniers appartiennent aux quatre factions du Cirque (L. Poinssot, *Bull. archéol. du Comité*, 1922, p. XLVI-XLVII, pl. I).

2. A. Merlin, *Inv. des mos.*, II, *suppl.*, p. 60 et pl., nos 559-560, 2°. La mosaïque, aujourd'hui assez endommagée, a été transportée au Bardo.

laurier qui s'entrecroisent[1], une colombe blanche sur un rameau fleuri dont elle picore les roses, un masque comique, deux grappes de raisin retenues par un anneau d'or, un masque tragique, une amphore dont le col est cerclé d'une *infula* rouge, enfin un autre masque tragique. Le cheval représente à lui seul le char du Soleil et les quatre factions ; les Saisons, trois au moins d'entre elles, les Saisons de vie pendant lesquelles la nature n'est pas en sommeil[2], l'entourent, inspirant et justifiant l'interprétation ; elles sont symboliquement figurées, le Printemps par la colombe et le rosier, l'Été par l'amphore qu'on retrouve comme attribut de cette saison sur une mosaïque de *Sufetula* (Sbeitla)[3] et dont l'*infula* rouge fait songer aux ardeurs de la canicule, l'Automne par les raisins ; des masques dionysiaques et prophylactiques sont intercalés entre ces allégories[4]. Des conques marines occupent les quatre angles du panneau, unissant aux Saisons le souvenir de Vénus protectrice et secourable[5].

1. Le laurier, l'entrelacement des guirlandes accroissent l'efficace du tableau, de même que, dans les écoinçons entre le cercle du pourtour et les médaillons, les feuilles trilobées dont la couleur jaune, comme si elles étaient en or, souligne le caractère précieux. — Même disposition générale du décor à *Bulla Regia*, à l'entrée d'un oecus ; les sujets sont remplacés par des rosaces analogues à celles qui, à Dougga, avoisinent sous le péristyle le panneau que nous décrivons (P. Gauckler, *Inv. des mos.*, II, p. 196, n° 585, 3°).

2. Pendant longtemps, on n'a connu que trois Saisons, l'Hiver étant confondu avec l'Automne (J.-A. Hild, *Dict. des antiquités*, III, p. 253).

3. P. Gauckler, *Inv. des mos.*, II, p. 114 et pl., n° 338. L'amphore qui aide l'eau à se déverser possède une vertu bienfaisante (W. Deonna, *Rev. des Études anc.*, XXVIII, 1926, p. 16) ; cf. à Oudna (P. Gauckler, *l. l.*, p. 133 et pl., n° 391) et à Dougga (A. Merlin, *Bull. archéol. du Comité*, 1919, p. 3 à 9, pl. I).

4. Masques et Saisons sont associés notamment sur des mosaïques de Carthage (P. Gauckler, *l. l.*, II, p. 242, n° 722) et d'Hippone (F.-G. de Pachtere, *Ibid.*, III, p. 12-13, n° 41 ; *Mél. de Rome*, XXXI, 1911, pl. XXIV-XXV).

5. Vénus dans une conque : par ex. en Afrique à Carthage (P. Gauckler, *op. cit.*, II, p. 226 et pl., n° 671 ; G. Picard, *Mél. de Rome*, LVIII, 1941-1946, p. 63), *à Thaenae*, où des conques se voient aussi dans la bordure (P. Gauckler, *op. cit.*, p. 12 et pl., n° 18, 4°), à *Cuicul* (F. Benoit, *L'Afrique méditerranéenne*, pl. 41, n° 119 ; Y. Allais, *Djemila*, p. 65-66, pl. X, 2 ; G. Picard, p. 62). — Vénus a sa toilette associée aux Saisons, à El-Djem (A. Merlin, *Inv. des mos.*, II, *suppl.*, p. 15 et pl., n° 71 *f*). — Sur le caractère prophylactique de Vénus, cf. G. Picard, p. 70 sqq.

Nous arrivons ainsi au terme de l'évolution qui, par des simplifications successives, a ramené à sa donnée la plus élémentaire, mais en lui gardant sa force expressive, la figuration des jeux du cirque. Partant de tableaux comme celui de Carthage publié par le regretté L.-A. Constans[1], qui mettait sous nos yeux la course des chars dans sa plénitude au milieu de l'arène, avec toutes les idées qui s'y rattachaient pour la réviviscence de la nature et la conjuration des maléfices de l'*Invidus*, on a d'abord isolé les quadriges en faisant ressortir leur assimilation aux Saisons : c'est ce que nous voyons à *Thaenae ;* puis on a raffiné de plus en plus : on a synthétisé les quatre chars en un seul, tel celui d'Éros à Dougga, dont chacun des chevaux représentait une faction et une Saison ; on a détaché les quatre coursiers factions-Saisons les uns des autres, ainsi que l'aurige ou sans le cocher, tradition à laquelle se rattachent d'une part la mosaïque n° 2749 de Dougga, d'autre part celles de la Maison du Paon à Carthage et de Sidi-Abdallah[2] ; enfin on a résumé le tout[3] en un seul cheval, et c'est un exemple de cette formule de plus en plus hardie que nous apporte le pavement du Trifolium de Dougga, où le symbolisme, plus subtil et plus voilé, n'est ni moins évocateur ni moins fondé.

A. Merlin et L. Poinssot.

1. *Rev. archéol.*, 1916, I, p. 247 sqq., fig. ; A. Merlin, *Cat. Musée Alaoui*, 2e *suppl.*, p. 4, n° 341, pl. I.

2. Sur ces images des factions dont les quadriges sont représentés par un seul cheval, cf. L. Poinssot, *Rev. afric.*, 1935, p. 199, n. 4.

3. Une étape intermédiaire est peut-être fournie par les quatre chevaux d'un pavement de Carthage, disposés comme les ailes d'un moulin à vent et réunis au centre par une tête unique (P. Gauckler, *l. l.*, p. 233-234, n° 694 ; S. Reinach, *R. P. G. R.*, p. 410, n° 3).

APOLLON « LYCIEN » ET TÉLÈPHE

Ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον Λύκιε, τί ποτέ μ'ἐργάσει ;

Parmi les nombreux sujets empruntés à la légende de Têlèphe[1], les peintres de vases attiques et italiotes des v^e^ et iv^e^ siècles semblent avoir accordé leur préférence à l'image du héros démasqué se réfugiant sur un autel pour échapper à la vengeance des Grecs[2]. Les recherches des érudits ont permis de classer les documents se rapportant à ce motif et de distinguer le canevas original, fourni par la tradition orale ou l'épopée, et les apports successifs d'Eschyle ou d'Euripide. Les *Kypria*[3] se seraient bornés à raconter comment le héros menacé s'était réfugié seul sur l'autel : ce serait encore la leçon suivie sur une coupe du bel âge classique du Musée de Boston[4] ; l'originalité d'Eschyle aurait consisté à associer le petit Oreste à l'image de Télèphe assis en suppliant, et a écarter de cette scène toute idée de violence ou de menace[5] ; il appartenait enfin à Euripide d'introduire le

1. Sur l'iconographie de la légende de Télèphe on consultera encore avec profit la thèse ancienne de Pilling, *Quomodo T. fab. et scr. et art. tractaverint*, Halle, 1886, p. 77 sqq. Voir aussi, à propos des divers épisodes de la légende figurés sur la petite frise de Pergame, C. Robert, *Jahrb.*, II, 1887, p. 244 sqq., III, 1888, p. 45 sqq. et 87 sqq. ; cf. Séchan, *La Tragédie...*, p. 503, n. 4.

2. Sur ce motif particulier, cf. Kinkel, *Eurip. u. bild. Kunst*, p. 71 sqq. ; Pilling, *ibid.*, p. 93 sq. ; Pollak, *Zwei Vasen aus dem Werkstatt Hierons*, p. 1 sqq. ; Nicole, *Sumbolae De Petra*, p. 165 sqq. (vases falisques) ; Schmidt, *Lex. Mythol.*, *s. v. Telephos*, col. 303-307 ; Séchan, *Trag.*, p. 121-122 et 503-518 ; Beazley, *Etrusc. vases paint.*, p. 66.

3. Sur l'épisode de Télèphe dans les *Kypria*, cf. Severyns, *Le cycle épique*, p. 291 sqq.

4. *Inv.* 93931 ; cf. Pollak, *l. l.*, pl. I ; Pfuhl, *MZ*, fig. 447 ; Beazley, *ARV*, p. 542/2 : peintre de Télèphe. Cf. Séchan, *Tragédie*, p. 521, n. 6.

5. Voir la péliké du Musée britannique E 382 (Beazley, *ARV*, p. 407 ; cf. Séchan, *ibid.*, p. 126, fig. 37 et p. 127).

geste pathétique de Télèphe s'apprêtant à frapper de son glaive l'enfant qu'il a saisi comme otage[1].

Les peintures de vases, où l'on s'accordait jusqu'ici à reconnaître le souvenir du *Télèphe* d'Euripide, appartiennent à la céramique falisque[2], ou à celle de l'Italie méridionale[3], et l'on pouvait être tenté de supposer que seules les céramiques du monde occidental avaient, sur ce point, subi l'influence du maître. Une pareille constatation donnera tout son prix à la scène figurée sur un cratère en calice attique du Musée de Berlin que nous sommes heureux de pouvoir commenter dans ces *Mélanges*[4].

Ce vase (fig. 1) représente, comme les documents parallèles, le moment où le héros se réfugie sur l'autel et menace de son glaive le petit Oreste. Une jeune femme, peut-être la nourrice qui portait l'enfant avant que Télèphe ne s'en empare, s'enfuit vers la gauche ; de la droite Agamemnon accourt, brandissant une lance ; Clytemnestre semble absente ou tout au moins ne pas intervenir d'une manière active, comme elle le fait ailleurs[5], mais le tableau comporte deux innovations intéressantes : derrière l'autel se dresse un plant de laurier auquel

1. Cf. Pilling, *Quomodo...*, p. 41 sq. ; C. Robert, *Jahrb.*, II, 1887, p. 248.

2. Cratère à colonnettes du Musée de Berlin, Inv. 30042 : Nicole, *Sumbolae De Petra*, p. 166-67 ; Beazley, *Etrusc. vases paint.*, p. 66. Stamnos de la Villa Giulia : Nicole, *ibid.*, p. 169 (vase appelé « amphore » falisque sans autre précision) ; Della Seta, *Museo Villa Giulia*, p. 83 (la scène est rapportée à la légende d'Ulysse et d'Astyanax). Je dois la connaissance de ce document à l'obligeance de M. J.-D. Beazley qui a bien voulu me communiquer le croquis qu'en avait pris jadis Mme Beazley. En voici une description sommaire : au centre, Télèphe s'élançant sur l'autel avec le petit Oreste ; à droite, Clytemnestre et Agamemnon qui s'apprête à frapper Télèphe ; à gauche, Apollon debout, reconnaissable au rameau de laurier qu'il porte sur l'épaule.

3. Hydrie de Cumes au Musée de Naples : Heydemann, *RC*, 141 ; Séchan, *l. l.*, p. 509, fig. 149. Vase reproduit dans Tischbein, *Collection of engravings from ancient vases*, II, pl. 6 ; Séchan, p. 510, fig. 150. Cratère en cloche de Naples H 2293 : Pollak, *Zwei Vasen*, pl. VII, 1 ; Séchan, p. 511, fig. 151.

Sur les rapports de ces trois peintures de vases avec Euripide, cf. aussi Schmidt, *Lexicon Mythol., s. v. Telephos*, p. 304.

4. *Inv.* 3974 : Neugebauer, *Führer Vasen*, p. 127 ; Beazley, *Etr. vases. p.*, p. 66 : attique, début du IVe siècle. Je remercie vivement M. Beazley de s'être dessaisi en ma faveur de la photographie qu'il possédait de ce vase.

5. Voir par exemple l'hydrie de Cumes au Musée de Naples, cf. *supra*, p. 747, n. 3.

Fig. 1. — Apollon « lycien », Télèphe et le petit Oreste : Cratère à calice, attique, de Berlin, inv. 3974.

sont suspendus des *pinakes* votifs[1] ; à gauche de Télèphe et à un niveau légèrement supérieur, Apollon, assis de trois

1. Une pareille représentation me paraît unique dans la céramique attique de l'époque. En revanche, M. Ch. Dugas me signale la présence de ce motif sur une œnochoé du Musée du Louvre (*Encyclopédie Tel*, III, p. 29 CD) qu'il date de 420 environ.

quarts et à gauche, contemple la scène, tenant de la main droite un rameau de laurier[1].

Le rapprochement d'un arbre sacré, d'un autel et d'une corbeille rituelle, visible sur la droite[2], nous indique que la scène se déroule à l'intérieur d'un *téménos*[3] ; nous ajouterons même, étant donné le caractère très particulier de cet arbre, dans un *téménos* d'Apollon. Aussi bien, le dieu lui même n'est-il pas là pour confirmer cette appartenance[4] ? Mais peut-être nous sera-t-il permis d'identifier ce sanctuaire. L'épisode légendaire, dont nous nous occupons, avait Argos pour cadre, et divers témoignages[5] nous enseignent que cette cité possédait un important sanctuaire d'Apollon « lycien »[6]. Ne serait-ce pas celui que le peintre de notre cratère avait en vue, en dotant son tableau de tant de détails précis ?

Un pareil souci de localisation est-il toutefois compatible avec les habitudes des imagiers attiques du IVe siècle ? En d'autres circonstances, nous serions disposé à répondre par la négative, mais c'est ici qu'intervient, selon nous, l'influence

1. Le rameau de laurier est l'attribut constant d'Apollon sur les vases contemporains. Nous reviendrons sur cette image dans un chapitre de notre travail sur les représentations figurées dans la céramique attique du IVe siècle.

2. Sur cette corbeille rituelle, cf., en dernier lieu, G. Richter, *Red-figured Athenian vases in New York*, p. 216, n. 5.

3. Les images de sanctuaires sont fréquentes dans la céramique attique contemporaine. D'ordinaire, le lieu de culte est représenté par un édifice à colonnade et à épistyle ; cependant cet édifice n'est pas indispensable et le sanctuaire peut être indiqué au moyen d'un simple autel.

4. Toutefois la simple présence d'Apollon ne suffirait pas à nous indiquer que la scène se déroule à l'intérieur de son sanctuaire. La céramique de l'époque aime à mêler les dieux aux mortels, sans toujours préciser le lieu de la rencontre.

5. Cf. *Schol.* Sophocle, *El.*, 6 ; Pausanias, II, 19, 3 ; Plut., *Pyrrh.*, 3. Les textes sont rassemblés dans Farnell, *Cults Gr. St.*, IV, p. 359, n. 7. Il existait aussi à Argos un sanctuaire de moindre importance consacré à Apollon Pythien (Paus., II, 24, 1 ; cf. Vollgraff, *BCH*, XXVII, 1903, p. 270 sqq. et XXXIII, 1909, p. 171 sq.). Ce sanctuaire comportait des arbres sacrés (cf. *BCH*, XXXIII, 1909, p. 172, l. 24).

6. Ce n'est pas le lieu ici de discuter le sens de l'épithète Λύκειος portée par Apollon à Argos comme dans maints sanctuaires péloponnésiens. Sur les diverses interprétations auxquelles elle a donné lieu, cf., en dernier lieu, Nilsson, *Gesch. gr. Rel.*, I, p. 505-506. Nous noterons cependant que l'hypothèse « lycienne » se trouverait renforcée à Argos par l'existence dans cette cité d'un sanctuaire de Léto (cf. Paus. II, 21, 9), divinité originaire de Lycie et qui ne connaît guère, en Grèce propre, de culte indépendant (cf. Nilsson, *ibid.*, p. 530).

d'Euripide. D'après un vers de son *Télèphe*[1], que nous a transmis Aristophane, en le prêtant au Paphlagonien des *Cavaliers*[2], nous savons que le héros, dans sa détresse, invoquait l'Apollon « lycien », qu'il rendait responsable de ses malheurs[3]. Dans la pièce d'Euripide, c'était par conséquent cet Apollon, et non celui de Delphes[4], qui avait imposé à Télèphe de se rendre à Argos pour y être guéri par Achille. Dès lors, n'est-il pas tentant de situer le geste de Télèphe entraînant sur l'autel le petit Oreste, non plus dans le palais d'Argos où les Grecs l'ont accueilli[5], mais dans le *téménos* de la divinité dont l'oracle[6] lui avait imposé un voyage aussi périlleux ? Nous nous expliquerions mieux par là que, selon l'usage de l'imagerie contemporaine[7], le dieu suive des yeux le développement des événements qu'il a provoqués.

Nous saisissons désormais l'intérêt d'une peinture qui nous permet, semble-t-il, de combler certaines lacunes de la tradition littéraire et nous paraît plus proche du modèle dramatique que les documents que l'on a coutume d'invoquer. Sans doute le souvenir de la pièce d'Euripide n'était-il absent, ni de la conception d'ensemble des documents falisques ou italiotes,

1. Cf. Nauck, *Tragic. gr. fragm*^{2}., *Eurip.*, *fr.* 700.

2. Cf. Aristoph., *Eq.*, v. 1240 :

ὦ Φοῖβ' Ἄπολλον Λύκιε τί ποτέ μ'ἐργάσει ;

et *scholie :* ὁ στίχος ἐκ Τηλέφου Εὐριπίδου.

3. Telle est l'interprétation généralement proposée pour ce vers (cf. notamment C. Robert, *Griech. Heldensage*, p. 1152, n. 1 et p. 1157). Rappelons toutefois que Pilling (*l. l.*, p. 48), après d'autres, plaçait ce vers dans la bouche d'Agamemnon.

4. Cf. Séchan, *Tragédie*, p. 513.

5. Pour cette hypothèse traditionnelle, cf. C. Robert, *Gr. Heldens.*, p. 115.

6. Dans les *Kypria* il est déjà fait mention de cet oracle : cf. Severyns, *Le cycle épique*, p. 291.

7. Voir par exemple le cratère de Pélops au Musée de Naples H 2200 (*FR*, III, pl. 146 ; Beazley, *ARV*, p. 879/1) : les préliminaires de la course de Pélops et d'Œnomaos se déroulent sous les yeux d'une assemblée de divinités. Voir aussi le cratère en calice de la collection Jatta, 1498 (*Mon.*, II, pl. 59 ; Cook, *Zeus*, I, p. 460 ; Beazley, p. 870/3 : peintre de Méléagre) : Aphrodite, Zeus et Héra assistent à la délivrance d'Io par Hermès. Nous pourrions citer encore un document un peu plus récent, la péliké Botkin de la Chasse de Calydon (*Annali*, 1868, pl. L ; Schefold, *Untersuch. K. Vasen*, n° 485) : Artémis suit des yeux la lutte de Méléagre et de ses compagnons contre le monstre qu'elle a suscité.

ni même de certains détails rappelant le lieu où se déroule la scène : deux colonnes évoquent peut-être le téménos argien d'Apollon sur le cratère falisque de Berlin[1], et nous serions assez tenté de conférer la même valeur aux buissons (?), ou aux plants de laurier visibles sur le cratère de Naples[2] ; bien mieux, Apollon, qui porte un rameau de laurier, assiste à la scène figurée sur le stamnos falisque de la Villa Giulia[3]. Toutefois ce sont là des indications isolées et qui nous frappent en raison de la parenté qu'elles établissent entre des documents différents[4] ; l'image du sanctuaire apollinien proprement dit, où se retrouve le souvenir direct d'Euripide, n'existe, semble-t-il, que sur le vase attique[5].

Or l'étude de la céramique attique des débuts du IVe siècle nous montrerait sans peine que le *Télèphe* d'Euripide n'est pas un cas isolé. Qu'il s'agisse des illustrations de la légende d'*Iphigénie en Tauride*[6] ou de celle d'*Andromède*[7], ce sont les monuments attiques qui dénoncent avec le plus de force l'influence d'Euripide. Faut-il d'ailleurs s'en étonner ? La virulence des attaques d'Aristophane nous est l'indice le plus sûr de la faveur dont jouissait le poète ; et n'est-il pas naturel de supposer que sa tragédie avait marqué les arts figurés de sa patrie avant de rayonner dans le monde occidental ?

H. METZGER.

1. Cf. NICOLE, *Sumbolae De Petra*, p. 166, fig. 1 et p. 168 : « deux colonnes en surcharge blanche encadrent la scène qui se passe dans un portique. »

2. Cf. SÉCHAN, *Tragédie*, p. 511, fig. 151.

3. Voir *supra*, p. 747, n. 2.

4. Plutôt qu'une origine picturale qui ne s'accommoderait guère de tant de variantes, nous serions tenté d'attribuer à ces peintures issues d'ateliers différents un commun point de départ scénique.

5. Peut-être doit-on reconnaître un souvenir de la même pièce dans le petit plant de lierre visible à droite de l'autel. Cet attribut dionysiaque rappellerait la malveillance de Dionysos à l'endroit du héros Mysien (cf. Ch. PICARD, *REG*, 48, 1935, p. 494 sqq. ; G. DAUX, *R. A.*, 1942-1943, p. 115 sqq.).

6. Voir le cratère, en calice de Ferrare (AURIGEMMA, *Museo di Spina*[2], pl. CXXI, BEAZLEY, *ARV*, p. 875 /1). Sur l'interprétation de cette peinture, cf. AURIGEMMA, *Dedalo*, XII, p. 411-421 ; Ch. PICARD, *RA*, 1934, I, p. 256.

7. Voir le cratère en calice du Musée de Berlin Inv. 3237 (SÉCHAN, *Tragédie*, p. 258, fig. 76 ; NEUGEBAUER, *Führer Vasen*, pl. 68).

UN NOUVEAU TEMPLE D'HORUS A TANIS

Jusqu'à l'année dernière nous connaissions à Tanis trois édifices que l'administration ptolémaïque aurait sans doute considérés comme temples de premier ordre, le grand temple à l'intérieur de l'enceinte de Psousennès, le temple d'Anta dans son enceinte propre refaite sous le règne de Siamon, et le temple de l'Est réduit présentement à un amas de dix colonnes. Le premier a sa façade à l'Ouest, le second au Nord et le troisième au Sud (fig. 1).

En 1947, nous avons découvert et partiellement exploré un quatrième temple situé dans le secteur Sud-Est de la grande enceinte. Sa découverte a été brièvement signalée dans notre rapport annuel. Dans notre dernière campagne, nous avons fini de le déblayer. Sans doute, nous nous proposons de dégager tout l'extérieur et d'approfondir certains points, mais il est possible de donner dès maintenant une idée précise de l'édifice.

I. — Description.

Ce temple est situé à l'intérieur de la grande enceinte de Tanis, dans l'axe de la porte de l'Est, construite par Ptolémée Sôter. Une avenue dallée partant de cette porte y conduisait (fig. 1). L'exploitation de ses ruines ne nous a laissé de cet édifice que de faibles vestiges. Seuls subsistent, *in situ*, le muret en brique crue destiné a maintenir le sable sur lequel était fondé l'édifice et quelques morceaux isolés de la plate-forme générale de fondation en calcaire.

Les blocs de granit rose du faux soubassement des façades latérales et postérieure nous sont restés, mais bouleversés par

l'extraction des fondations de calcaire, et l'enlèvement des queues d'aronde qui les reliaient entre eux. Grâce au muret en

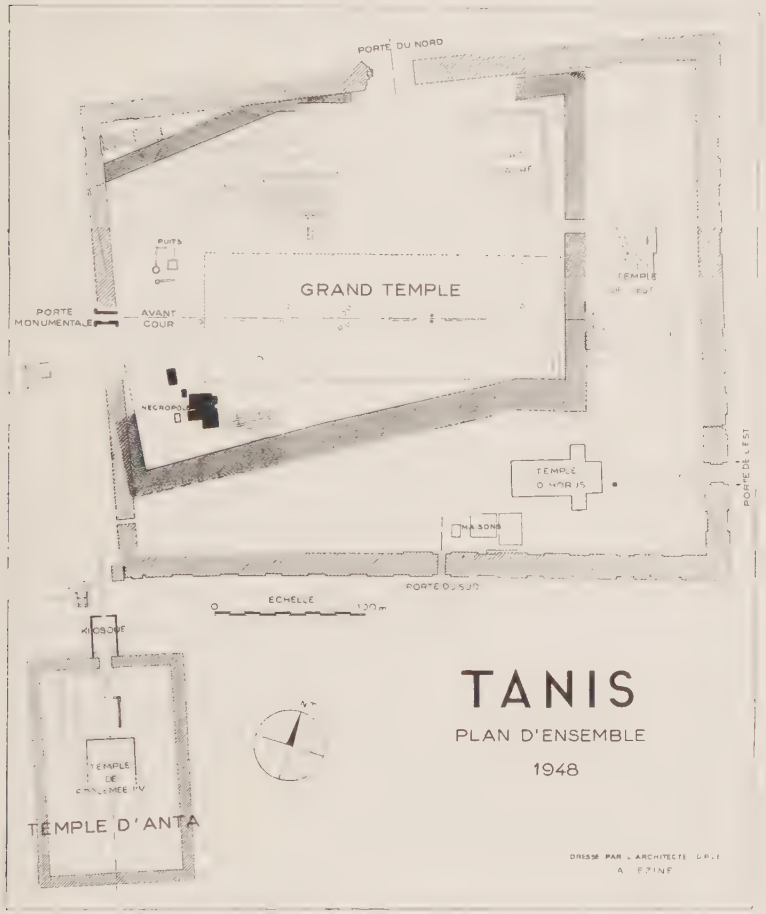


Fig. 1. — Fouilles de Tanis : ensemble.

brique, le contour apparent de l'édifice nous est conservé. Le temple avait la forme d'une croix latine, forme dont nous ne connaissons pas d'autre exemple en Égypte pharaonique (fig. 4). Nous écarterons, pour l'explication des branches de

la croix, l'idée d'un pylône qui eût été hors de proportion par rapport au restant de l'édifice.

La partie de construction en saillie *f*, *g*, *h*, *i*, était probablement un portique ajouré, peut-être sur ses trois faces. Des éléments appartenant à un mur d'entrecolonnement nous permettent de le supposer. Pour le restant de la distribution intérieure, l'absence de données nous interdit tout essai de reconstitution.

Le muret en brique crue est composé de briques d'un module courant à Tanis à la basse époque 0,36 × 0,17 à 0,18 × 0,12, soit L = 1 pied, $l = 1/2$ et $e = 1/3$. Une particularité remarquable de ce mur est l'existence à l'angle *f* d'un « voile » en brique crue de 0 m. 04 d'épaisseur se dirigeant vers l'angle *i* où nous le retrouvons. Ce voile est ce qui reste d'un ancien mur de 0 m. 73 d'épaisseur recoupé après coup à sa minceur actuelle. A une certaine époque, il existait donc de *e* à *j* un mur continu et l'édifice avait alors la forme d'un T. Sur la face interne *h i*, un joint horizontal plus épais que les autres, et rempli de sable, nous montre que le mur a été surélevé.

Par ailleurs, nous retrouvons à 0 m. 51 au-dessous de la plus basse assise des fondations en calcaire subsistantes une mince couche d'éclats de calcaire, vestiges d'assise appartenant à un premier état du temple. Le voile en brique crue s'arrête immédiatement au-dessous du niveau de cette couche.

De ces constatations, nous déduirons ainsi les différents états de l'édifice :

1° Temple en forme de T.

2° Adjonction de la partie *f*, *g*, *h*, *i*, et recoupement en épaisseur du mur de *f* à *i*.

3° Démolition totale.

4° Reconstruction à un niveau supérieur sur le plan actuel.

Les raisons du recoupement du mur nous restent inexpliquées. Le muret en brique crue présente en outre, aux angles *a* et *h*, des décrochements en forme de niche, d'un type qui nous est déjà familier à Tanis. Nous observons, sur les parois de

ces niches, des traces blanches qui nous montrent que des pierres des fondations pénétraient à l'intérieur.

Un point du grand axe du temple est matérialisé sur la face intérieure du mur *g-h*. Une dalle de calcaire, dont une face bien ravalée affleure le nu du mur, est engagée dans l'épaisseur de celui-ci. Cette face porte un trait vertical gravé. Ce trait est prolongé au-dessus de la pierre sur le mur lui-même, préalablement enduit de limon, par un trait vertical tracé à l'ocre rouge.

L'intérieur du volume limité par le muret est rempli de sable rapporté. Enfouis dans ce sable, aux angles *b*, *e*, *g*, *h*, *i*, et *j*, se trouvent des dépôts de fondation. Ils sont anépigraphes, mais se rapprochent beaucoup, par leur composition, des dépôts de la Porte de l'Est de Ptolémée Ier et de ceux, également anépigraphes[1] du kiosque ptolémaïque, dit Vestibule du temple d'Anta. Il faut y noter l'absence de modèles d'outils. Seuls les dépôts *b*, *e*, et *j*, sont complets, les autres étant bouleversés par l'exploitation.

Il ne subsiste des fondations en calcaire que quelques pierres en place de la 1re assise, parfois surmontées encore de pierres de la 2e assise posées à joints contrariés. Ces fondations formaient une plate-forme dont nous avons vu au tell Thmuis un exemple bien conservé. Elle est composée de 6 assises de 0 m. 30. Au temple d'Horus, une épaisseur semblable concorderait avec le niveau du sol de la porte de l'Est. Les blocs de granit du faux soubassement portent sur leur face supérieure les emplacements, encore marqués de vert-de-gris, des queues d'aronde en bronze qui les reliaient. On y voit aussi deux traits gravés, dont l'un représente l'alignement des façades. Sur les deux blocs d'angle est aussi gravé le contour du socle du tore d'angle.

Tous ces blocs sont des remplois de monuments antérieurs : morceaux de statue colossale, bases de colonne et blocs provenant de murs d'un temple. Leur emploi premier n'est identifiable que dans quelques cas très rares, car ils ont été

1. P. Montet, *Tanis* (Paris, 1942), p. 193.

retaillés, peut-être plus d'une fois. Les faces décorées qui subsistent sont toujours des faces cachées dans la construction. Ce faux soubassement s'apparente étroitement à celui du kiosque d'Anta. Même artifice dans un cas comme dans l'autre. Vus de l'extérieur, les murs semblaient supportés par une assise de granit, alors qu'en fait ce n'est qu'une bordure, des blocs de calcaire complétant la différence d'épaisseur, liés aux granits par un coulage en plâtre.

Parmi les nombreux éclats de calcaire qui recouvrent toute la surface fouillée, nous avons recueilli des fragments de tore d'angle décorés de liens, et une tête de serpent provenant d'une frise d'ureus. Trois dés en granit, portant des évidements cernés de vert-de-gris, sont des logements de crapaudines en bronze de pivots de porte.

Les fragments de calcaire décorés sont tous très petits. Il en est de trois sortes : 1° bas-reliefs en saillie d'une très belle facture ; 2° bas-reliefs dans le creux dont certains, trouvés dans la partie Est de la fouille, sont très grossiers ; 3° indications à l'ocre rouge sur quadrillage peint.

En élargissant la fouille vers l'Est, nous avons rencontré, devant la façade du temple et au Sud de son axe, un socle carré, construit avec soin en calcaire et mesurant 2 m. 20 de côté, la première assise est pleine, la 2e porte un évidement central de 0,70 × 0,80. Ce socle est assis sur du sable et entouré d'un muret en brique crue épais. de 0 m. 33. Il existe deux socles semblables devant le temple d'Hibis[1]. Winlock propose de leur attribuer le rôle de bases d'obélisques. Nous n'avons ici aucun élément d'identification. Il s'agit peut-être des vestiges d'un autel.

II. — Date et destination.

Les blocs de granit du faux soubassement datent tous de Ramsès II, dont l'œuvre à Pi-Ramsès nous paraît d'année en

1. Winlock, *The temple of Hibis*, t. I, p. 34 et pl. XXX.

année plus gigantesque. Deux blocs sont particulièrement remarquables :

1° un bloc du côté Sud décoré d'une scène de culte. Ramsès II offre un pain triangulaire à Montou thébain, représenté comme un homme à tête de faucon. Ce dieu est

Fig. 2. — Bloc taillé dans le visage d'un colosse.

nommé sur les obélisques du grand temple[1], sur une colonne du temple de l'Est[2], sur une architrave[3], mais nous n'en avions encore aucune figuration.

2° un bloc du côté Ouest a été taillé dans le visage d'un colosse (fig. 2). Le sourcil et l'œil droits ainsi qu'une portion de la joue sont intacts. Le granit qui a été poli avec un soin admirable est resté fruste, pour être ensuite colorié à l'endroit de la pupille, des cils et des sourcils. L'œil mesure à l'inté-

1. *Kêmi*, t. V, pl. III, XIV.
2. *Osorkon II*, pp. 30-31.
3. *Kêmi*, t. V, p. 6.

rieur 0 m. 42. Le personnage n'avait donc pas moins de 16 à 17 mètres de hauteur. C'est le troisième géant de pierre qui est attesté à Tanis[1]. Quant aux colosses dont la taille est comprise entre 5 et 8 mètres, leur nombre est actuellement de dix, pour le seul règne de Ramsès II.

De la décoration murale nous n'avons plus que des débris. Les fragments de cartouche appartiennent soit à Ptolémée II Philadelphe, soit à Ptolémée dit Alexandre (Ptolémée XI). Déjà, on pouvait déchiffrer les noms de ce roi sur un bloc découvert par Petrie dans cette région, où il avait fait un sondage isolé[2]. Le roi court à côté d'un bœuf que l'on appelle « l'Horus qui réside à Bennout en sa forme de Taureau noir ». Le nom de Bennout désigne le territoire cultivé du XIV[e] nome de la Basse-Égypte, qui s'étendait, si je ne me trompe, entre Tanis et Daphnae. Il est mentionné sur les listes géographiques des temples de la basse époque[3]. A l'époque saïte, Amon-Râ y recevait un culte.

Voici maintenant, par ordre de date, les objets mobiliers.

B *c* 11. Un fragment d'une statuette de Psamétique II agenouillé, offrant un vase ou un naos à une divinité dont le nom n'a pas été conservé.

A *b* 5. Groupe de granit rose. H. 1 m. 20 (fig. 3).

Un grand faucon debout sur un socle portait une couronne qui a disparu. Entre ses pattes se blottit un roi debout coiffé du *nemes*, assez endommagé. Le côté droit de la statue est fruste, mais le gauche est bien conservé.

Deux inscriptions identiques s'affrontent sur le devant du socle et s'achèvent sur l'arrière. L'inscription de gauche est seule complète : « Vive l'Horus Mery-Tauï, le roi, faucon divin sorti d'Isis, maître des deux terres, Snedjem-ib-râ Sotep-en-Anhour, le fils de Râ, qui satisfait celui qui l'a

1. Le premier a servi à rebâtir la porte monumentale (Montet, *Nouvelles fouilles de Tanis*, pp. 46-48. Un pied du second, qui était en grès, a été trouvé près de la porte du tombeau I (*Osorkon II*, pl. XVI).

2. Petrie, *Tanis*, t. II, pl. X, n. 170.

3. Chassinat, *Le temple d'Edfou*, t. I, p. 334 ; t. IV, p. 33 ; t. V, p. 22.

engendré, le maître des diadèmes Nekht-Hor-Hebit aimé d'Anouris, aimé d'Horus seigneur de Mesent ».

Le cartouche du roi est écrit en outre sur la ceinture en caractères minuscules.

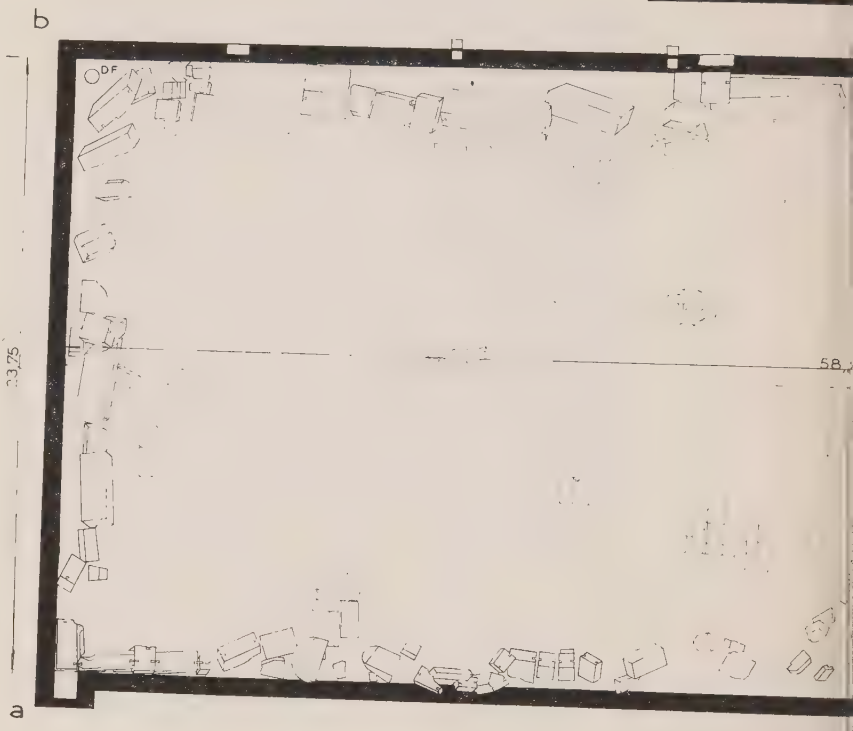
Fig. 3. — Faucon protégeant un roi.

C'est la première fois que l'on rencontre à Tanis le nom du second Nectanébo, mais sa dynastie y était représentée par un dépôt de fondation et un fragment de calcaire de Nectanébo I[1] et par les statues des deux Teos[2].

1. Encore inédits.
2. *Kêmi*, t. VII, pp. 126-153.

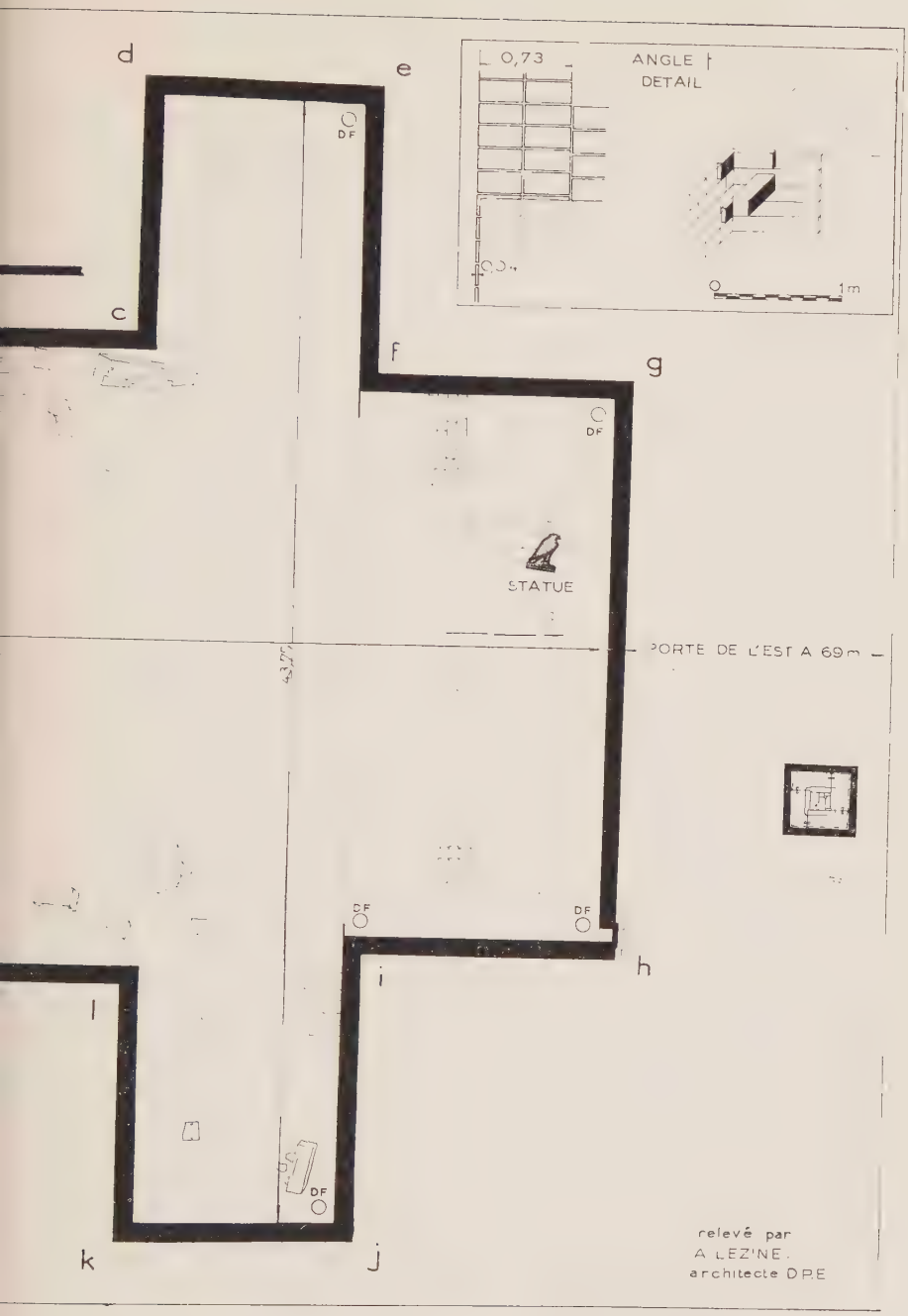
TANIS 1947 1948

LE TEMPLE D'HORUS



ECHELLE

0 1 2 3 4 5 10 15 20


d
e
c
f
g
h
i
j
k
l
DF
DF
DF
DF
DF
L 0,73
ANGLE
DETAIL
1m
STATUE
PORTE DE L'EST A 69m
relevé par
A. LEZINE.
architecte D.P.E

L'Horus de Mesent est surtout connu par une base de quartzite trouvée à El Qantara et reconstituée à Ismaïlia, dans le jardin des stèles[1]. Il est mentionné à Tanis sur plusieurs statues ou bas-reliefs de basse époque[2].

Le style de cet ouvrage est un peu lourd, surtout si on le compare à l'Houroun protégeant Ramsès II que nous avions trouvé en 1934. Une statue qui lui ressemble beaucoup peut être vue au Musée Métropolitain de New York. Elle provient d'Héliopolis et représente Horus sous la forme d'un faucon couronné qui protège Nectanébo et forme avec lui le nom cryptographique de Nekht-Hor-Hebit[3].

D 102. Deux fragments d'une statue en schiste noir du ouadi Hammamat du grand chef des soldats Panemerit, fils de Pensaou et de la dame Sedemeni. Ce personnage était vêtu d'une longue robe brodée tombant jusque sur les pieds.

Un autre Panemerit dont le nom est écrit un peu différemment, fils de Pensy et d'une dame Idenet, exerça sous Ptolémée X d'importantes fonctions à Tanis. Il nous a laissé deux statues dans le grand temple et une statuette dans le temple d'Anta[4]. En Égypte, le petit-fils reçoit souvent le nom de son grand-père. Nous sommes donc fondés à conclure que le nouveau Panemerit est le grand-père de l'autre et qu'il a déposé sa statue dans le temple d'Horus sous les premiers Ptolémées. Il nous fait part de sa dévotion à deux dieux du nome qu'il désigne seulement par deux idéogrammes ; ceux-ci me paraissent représenter Amon et Horus.

Il n'y a plus à signaler pour compléter cette énumération que quelques fragments très endommagés, le corps d'un faucon, un pied d'oiseau en granit noir, un pied humain en calcaire.

Toute fragmentaire qu'est cette documentation, elle nous permet d'esquisser une histoire de cette partie de la ville royale.

---

1. *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, t. XXIII, p. 178-182.
2. *Kêmi*, t. VIII, p. 122.
3. H. E. Winlock, *Recent purchases of Egyptian sculpture*, dans *Bull. of the Metropolitan Museum of Art*, New York, t. XXIX, 1934, p. 187 ; cf. *Ann. Serv.*, t. XLIV, p. 167-169.
4. *Kêmi*, t. VIII, p. 82-105.

Les blocs de granit du faux soubassement sont peut-être les vestiges d'un édifice construit à cet endroit par Ramsès II. Il fut détruit si complètement que pas une pierre n'est restée en place. De cet édifice, nous ne connaissons présentement qu'un dieu, Montou.

De la reconstruction du temple, qui est en tout cas antérieure à Nectanébo II, il n'est resté que les murs de brique crue enfoncés dans le sable. Finalement le temple fut rebâti par Ptolémée II ; on y travaillait encore sous Ptolémée XI et même plus tard.

Le dieu du temple est à n'en pas douter Horus. Ce dieu avait anciennement plusieurs lieux de culte dans la région, en particulier Mesent et Silè, deux villes voisines dont les maigres vestiges existent à l'Est du canal maritime, non loin d'El Qantara. Mais il est à peine mentionné dans l'ancienne Avaris[1] et ne fait même pas partie de la compagnie divine rassemblée par Ramsès II dans sa résidence. En effet le faucon protégeant Ramsès dont nous avons parlé plus haut n'est pas Horus, mais le cananéen Houroun. On connaît depuis peu un roi Ousirmarê Sotepenrê qui est aimé d'Horus seigneur de Tanis[2]. Ce roi n'est pas Ramsès II, comme l'a soutenu M. Gresloff qui a publié le tranchant de hache où se lisent ces quelques mots, mais plutôt le roi Chechanq qui a construit à Tanis la porte monumentale et dont j'ai retrouvé le tombeau en 1940.

C'est donc de la XXII[e] dynastie que je daterais l'introduction d'Horus à Tanis. Il ne tarda pas à en devenir avec Amon, le plus grand dieu. Il finit par enlever à Seth sa vieille épithète de Seigneur d'Avaris[3]. Alors que le meurtrier d'Osiris ne possédait plus rien dans la ville où ses adorateurs du temps des Hyksos lui tressaient des guirlandes, Horus trônait dans un temple tout neuf, face à l'Orient où le dieu vaincu s'était réfugié.

Pierre MONTET, Alexandre LÉZINE.

1. Sur un obélisque attribuable à la XIII[e] dynastie, il paraît avec le qualificatif de « Seigneur des pays étrangers » (PETRIE, *Tanis*, I, pl. II, n° 13) que lui donne une inscription de Ramsès II sur un autre obélisque usurpé.

2. *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, t. XLVII, p. 205.

3. CHASSINAT, *Le temple d'Edfou*, t. V, p. 16 ; t. VII, p. 280.

A PROPOS DU TOMBEAU DE VINCENTIUS

Sur la paroi de sa chambre sépulcrale[1] dans les catacombes de Prétextat, le prêtre de Sabazius, Vincentius, a fait écrire l'épigramme : *Manduca, vibe, lude et beni at me, cum vibes bene fac, hoc tecum feres.* Le lecteur est prié d'en corriger lui-même l'orthographe déplorable. C'est la même morale que prêche l'inscription fameuse du tombeau de Sardanapale[2] :

Haec habeo quae edi quaeque exsaturata libido
Hausit, at illa iacent multa et praeclara relicta.

et qui apparaît aussi dans de nombreuses inscriptions sépulcrales[3]. On s'est efforcé de trouver un sens moral à ces mots inscrits dans un tombeau. Maass, *l. l.*, p. 210, traduit : *bene fac*, « handle gut ». Il semble préférable, en raison des autres mots, de sous-entendre *tibi*, *bene fac tibi*, c'est-à-dire « porte-toi bien »[4], *indulge genio*, comme disaient les Romains.

1. Publié par Garucci, *Storia dell' arte cristiana*, VI, p. 171, pl. 493, d'où E. Maass, *Orpheus*, planche à p. 219 ; S. Reinach, *Répertoire de peintures grecques et romaines*, p. 18, 6 ; 9, 6 ; 258, 2, 3 (pas bon) ; H. Haas, *Bilderatlas zur Religionsgeschichte*, H. 9-11, fig. 164-167 ; le cliché *Dict. des ant.*, II, p. 280, fig. 2468 est mauvais et fautif.

2. Cic., *Tusc.*, V, 101. Cette sentence a une longue histoire, voir Maass, *l. l.*, p. 210 sqq.

3. Voir A. Brelich, *Aspetti della morte nelle inscrizioni sepolcrali del impero romano, Dissertationes pannonicae*, I : 7, 1937, p. 5 sqq. ; R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, dans *Illinois Studies in Language and Literature*, XXVIII, 1 /2, 1942, p. 260 sqq. Je n'en cite que deux : *CIL*, VI, 18131, *quod edi bibi mecum habeo, quod reliqui perdidi ;* II, 1934, un certain Hermogenes qui s'appelle *pius in suis*, continue : *nil fui, nil sum, et tu qui vivis, es (bibe) lude, veni*, ce sont à peu près les mots de Vincentius. Au contraire, il y a fort peu d'épitaphes qui exhortent à une vie morale. Trimalchio aussi se dit *pius* dans son épitaphe, Pétrone, c. 71.

4. M. Latte me renvoie à Pétrone, c. 71 : *faciatur, si tibi videtur, et triclinia. facias et totum populum sibi suaviter facientem.* Cp. *bene me* ou *bene mihi*, etc., en buvant à la santé de quelqu'un, p. ex. Plaute, *Stich.*, v. 79, *Pers.*, v. 773.

Fr. Cumont juge absurde de prétendre trouver dans ces impératifs une maxime toute épicurienne, et il y voit un anachronisme choquant ; il se réfère surtout aux mots précédents de l'inscription : *Numinis antistes Sabazis Vincentius hic est, qui sacra sancta deum mente pia coluit*[1]. Malgré la grande autorité de mon ami regretté, je ne puis être d'accord avec lui, car cette interprétation de *bene fac* est en contradiction flagrante avec les premiers mots de l'épigramme, quoique Fr. Cumont dise que *manduca, bibe* veut certainement signifier : « mange les mets et bois le vin consacré » ; mais de *lude*, il ne dit rien. Je ne vois aucune différence fondamentale entre les peintures de Vincentius et les reliefs de Cyzique (voir ci-après, p. 767) que Fr. Cumont cite aussi. Vincentius se dit pieux et les sept prêtres sont nommés pieux comme confrères et adorateurs de Sabazius, dont ils pratiquaient les rites. On ne doit pas s'étonner de trouver une vue matérialiste de la vie couverte d'un vernis religieux. A l'Élysée de Vincentius, j'appliquerais volontiers ce que Fr. Cumont a écrit de l'Élysée bachique[2] : « Cette conception toute matérielle de la vie future n'était pas très haute, et les plaisirs sensuels promis aux initiés ne paraissent pas d'une qualité très relevée ; mais cette médiocrité même les rendait capables de séduire les esprits grossiers, et les foules y restaient longtemps attachées. » Et si l'on veut connaître quels désordres pouvaient se cacher sous le prétexte des repas communs dans une religion aussi élevée que le christianisme, on lira ce que Clément d'Alexandrie écrit sur les *agapai* des Carpocratiens[3].

Mais les peintures ! objecte-t-on. La première représente l'*abreptio Vibies et descensio* à l'image du thème de Pluton ravissant Perséphone. Nous reviendrons sur la deuxième, le

1. Cumont, *Les mystères de Sabazius et le judaïsme*, dans *C. r. de l'Acad. des Inscr.*, 1906, p. 75 sqq.

2. Fr. Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*, 4e éd., p. 203. Fr. Cumont, *Astrology and Religion*, p. 173, a un peu modifié son opinion. En fait, Brelich, *l. l.*, p. 53, n. 1, a dit ce qui est nécessaire pour réfuter son interprétation.

3. Clém. Alex., *Stromata*, III, 2, p. 514 Potter.

tribunal infernal, ci-dessous, p. 768. La troisième est l'*introductio Vibies* par son *angelus bonus* au banquet des *bonorum judicio judicati*. On voit trois hommes et trois femmes, Vibia au milieu d'eux, couchés sur un *sigma* dans un pré en fleurs, des plats et une cruche de vin ; un serviteur apporte un plat et deux garçons jouent aux dés ou *morra*. C'est l'éternelle représentation de la vie d'outre-tombe comme d'un Pays de Cocagne, celle que déjà Platon persiflait, l'appelant un enivrement éternel. Les adorateurs de Sabazius espéraient qu'ils continueraient de bénéficier dans l'autre vie des joyeux banquets qu'ils célébraient sur terre. Le bon ange, quoique probablement emprunté au judaïsme, n'est pas le messager de Dieu, mais tout simplement un introducteur et les *bonorum iudicio iudicati* sont les fidèles adorateurs de Sabazius, dont nous voyons les plus éminents dans la quatrième peinture, les *septe(m) pii sacerdotes*, Vincentius au milieu d'eux, couchés à un riche banquet ; quatre plats et huit pains sont placés devant eux.

Nous notons que Vincentius, et, dans l'autre peinture, la femme à gauche font le geste, connu maintenant comme celui de la *benedictio latina*. Il était caractéristique du culte de Sabazius, et les mains votives de bronze qui font ce geste témoignent de la diffusion de son culte. Elles se trouvent surtout tant en Italie que dans les provinces septentrionales de l'Empire[1].

On sait que Sabazius était un nom de dieu juif. On dit toujours que la raison en est la ressemblance de ce nom et du nom de Sabaoth. Mais Sabaoth est un attribut, Jahwe Sabaoth est le κύριος δυνάμεων, le Dieu des Armées. Une autre étymologie est plus satisfaisante. Sabazius était entendu comme le dieu du sabbat, son nom pouvait sembler dérivé du mot « sabbat », ce qui peut être prouvé. La coutume juive de célébrer le sabbat avec des banquets joyeux et maintes coupes de vin était très connue et appréciée, spécialement à Rome et

1. Chr. Blinkenberg, *Darstellungen des Sabazios und Denkmäler seines Kultes*, dans ses *Archäologische Studien*, p. 66 sqq.

en Asie Mineure[1]. Il y avait beaucoup de clubs grecs dont les membres se rassemblaient un certain jour chaque mois pour célébrer des banquets et boire du vin : les νουμηνιασταί, τετραδισταί, etc. Pourquoi ne pas célébrer de telles fêtes joyeuses quatre fois le mois, chaque sabbat comme les juifs ? On le faisait. Nous connaissons des Σαββατισταί par deux inscriptions de l'époque de l'empereur Auguste[2], ils appellaient leur dieu Σαββατιστής. Le même dieu reparaît sous le nom de Σαβαθικός dans deux inscriptions de l'Asie Mineure occidentale[3].

Ces faits nous aident à mieux expliquer un bas-relief dédié à Zeus Hypsistos, trouvé à Panormos dans les environs de Cyzique[4]. Sur la zone principale sont figurés trois dieux, Zeus, Artémis, Apollon. Les deux petites zones placées au-dessous sont intéressantes : dans la première, nous voyons six hommes couchés à un banquet, dans la deuxième un joueur de double flûte, une danseuse toute nue, un danseur avec le bonnet phrygien et des castagnettes, et un garçon qui puise du vin dans un grand vase. Ce sont les plaisirs d'un banquet grec, et nous ne devons pas nous offusquer de ce mélange du culte et des plaisirs profanes. Les Grecs ne pensaient pas ainsi, et Vincentius non plus. En Asie Mineure, Sabazius était identifié avec Zeus, et le dieu juif est souvent appelé Zeus Hypsistos ou Hypsistos dans ce pays ; le relief représente un banquet célébré par ses adorateurs[5], mais il est curieux que le culte le

1. Joseph., *Ant. jud.*, XIV, 10, 8 et 20 sqq. ; *C. Apionem*, II, 39, 282 ; Persius, V, v. 179 sqq. ; Plut., *Quaest. conviv.*, IV, 6, p. 672 A.

2. *Orientis graec. inscr.*, 573 ; Heberdey und Wilhelm, *Reisen in Kilikien*, *Denkschr. d. Akad. Wien*, XLIV, 6, 1896, p. 67.

3. J. Keil und A. von Premerstein, *Zweite Reise in Lydien*, *Denkschr. d. Akad. Wien*, LIV, 2, 1911, p. 117 sqq., n° 224, de Kastolupedion, Μουσεῖον καὶ βιβλιοθήκη τῆς εὐαγγελικῆς σχολῆς ἐν Σμύρνῃ, 1880, p. 167, n° τδλ', de Göldis, cité dans Roscher, *Lex. d. Mythologie*, IV, p. 237.

4. H. Lechat et G. Radet, *BCH*, XVII, 1893, p. 520 ; Perdrizet, *ibid.*, XXIII, 1899, p. 592 et pl. IV ; Haas, *l. l.*, fig. 155 ; A. B. Cook, *Zeus*, II, 2, p. 881 et pl. XXXIX. Quant à la date, ce relief doit être antérieur à notre ère.

5. Un autre relief, *BCH*, XXIII, 1899, p. 593, figuré chez A. Conze, *Reise auf der Insel Lesbos*, pl. XIX ; Haas, *l. l.*, fig. 154, qui est du même âge, mais de provenance inconnue, représente aussi un banquet. Selon l'inscription, une confrérie honore une prêtresse de Cybèle et d'Apollon ἐν τῇι τοῦ Διὸς συναγωγῆι φιλαγα-

plus matérialiste que je connaisse se soit attaché au dieu juif.

Les savants qui cherchent un sens moral à l'inscription et aux peintures de Vincentius se réfèrent surtout à la deuxième peinture, où l'on voit les dieux infernaux, Dispater et Aeracura, assis sur un haut tribunal, le messager Mercurius qui leur présente Vibia accompagnée d'Alcestis, prototype d'une épouse fidèle, et à gauche les trois *Fata divina*. Mais, chose curieuse, le personnage du milieu est barbu et d'une taille sensiblement plus grande que les deux autres qui sont des femmes. M. Maass était sur la bonne voie en se référant au *Fatus* mâle des inscriptions, mais il ne l'a pas poursuivie jusqu'au bout[1]. On trouve la phrase *Fatus malus oppressit* deux fois dans la *Cena Trimalchionis*[2], et une autre fois (c. 77) le bon Trimalchio dit que son *Fatus* lui prédit un héritage. C'est la destinée astrologique. Mais, dit G. Wissowa, on n'a là que le phénomène bien connu selon lequel des mots neutres sont changés en masculins dans le latin vulgaire[3]. Cependant nous connaissons par des inscriptions tant le *Fatus* mâle que les *Fatae* femelles[4], tous sont mentionnés *CIL*, V, 5005 : *Fatis Fatabus*. Cela convient à notre peinture, mais, dit G. Wissowa, ces inscriptions sont trouvées dans des pays celtiques et l'une fait mention de *Fatis divinis et barbaricis*[5]. Précisément, Aeracura est aussi une déesse provinciale[6], qui se rencontre dans des inscriptions de Gaule, de la Germanie supérieure, de Pannonie, d'Istrie, à Aquileia et en Numidie. Son nom est probablement une forme vulgaire de Ἥρα κυρία[7], elle est la Juno Stygia. Vincentius était un provincial et il

θήσασαν. Je pense qu'il se réfère au même culte. Il n'y a pas une association du culte de Zeus, à moins qu'une épithète soit ajoutée, cf. F. Poland, *Gesch. des griech. Vereinswesens*, p. 177.

1. Maass, *l. l.*, p. 221.

2. Fétrone, c. 42, d'un défunt ; c. 71, *amici et servi homines sunt et aeque unum lactem biberunt, etiam si illos malus fatus oppressit.*

3. G. Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, 2e éd., p. 265.

4. Voir les exemples dans Roscher, *Lex. d. Mythol.* s. v. *Fatus*, et dans la *Realencykl. d. klass. Altertumswiss.*, VI, col. 2049 sqq.

5. *CIL*, V, 775, d'Aquileia.

6. G. Wissowa, *l. l.*, p. 313 ; cf. les exemples *Thes. linguae lat.*, I, p. 1052 sqq.

7. Cf. H. Gaidoz, *Rev. archéol.*, XX, 1892, p. 198 sqq.

apporta ses dieux provinciaux à Rome. Son orthographe est très mauvaise, il emploie le mot vulgaire *manduca*, etc. C'était un parvenu comme Trimalchio, et il sympathisa avec lui. Le tribunal devant lequel Vibia est représentée n'est pas le tribunal des dieux qui jugent sur les bonnes ou mauvaises actions des défunts — ce que ne font pas, dans le mythe, les dieux, mais les juges bien connus —, mais c'est le tribunal devant lequel la Destinée, telle que la connaissait un temps abandonné aux conceptions astrologiques populaires, tranche le sort de l'homme. Vincentius pensa comme Trimalchio, mais il vécut à une époque postérieure, et il couvrit son matérialisme d'un vernis de culte religieux, comme faisaient les mystes de Bacchus dont l'Élysée est représenté sur les sarcophages.

Martin P. Nilsson.

MIROIR GREC
DE LA COLLECTION HÉLÈNE A. STATHATOS D'ATHÈNES

Le beau miroir grec que je me permets d'ajouter au trésor commun de notre science, grâce à la permission bienveillante de l'heureuse propriétaire, Mme Hélène A. Stathatos, d'Athènes, embellira dignement, j'en suis sûr, le volume publié en l'honneur de notre éminent et cher jubilaire.

Acquis à Athènes, il y a quelques années, par la voie du commerce, avec un autre exemplaire, en aucune façon inférieur, il a le seul désavantage, très fréquent d'ailleurs, de ne pas être accompagné d'un renseignement précis sur le lieu de sa provenance. On a assuré qu'il a été trouvé en Élide. Cette incertitude n'empêche pas de le classer parmi les plus beaux monuments de l'art grec, et d'exprimer toute notre gratitude à Mme Stathatos qui a sauvé l'œuvre pour la Grèce.

Le miroir, publié ici-même, mesure en diamètre 0 m. 155. Il est parfaitement conservé, sauf quelques dégâts insignifiants de l'épiderme. La patine conserve l'éclat vert foncé que son grand artiste lui a donné et que le temps a rehaussé par sa charmante collaboration.

Le sujet de la représentation est un violent combat entre deux personnages. A gauche, un homme mûr, barbu, est armé du casque et d'un bouclier rond, attaché par l'ὄχανον autour du bras gauche de façon à laisser libre la main, tandis que la main droite serrant, semble-t-il, la poignée d'une épée, aujourd'hui disparue, est prête à porter un coup mortel à l'adversaire. Le corps, admirablement modelé, est représenté de face,

appuyé sur la jambe droite, pliée au genou, la jambe gauche tendue et foulant le sol avec force, en se croisant avec la jambe droite de son adversaire. Le visage est tourné aux

Fig. 1. — Miroir grec, de la Collection Hélène A. Stathatos.

trois quarts vers celui-ci, et la main gauche le saisit aux cheveux pour le tenir ferme, en vue de lui porter le coup d'épée ou de couteau de la main droite. Une chlamyde, riche en plis et en ondulations, tombe du bras gauche et apparaît entre les deux jambes.

L'adversaire, à droite, est un jeune homme imberbe, à l'abondante chevelure, portant de la main gauche un bouclier,

dont l'intérieur est décoré d'incisions. Son corps est nu et sa chlamyde flotte derrière lui et entre ses jambes, formant un fond beau et varié qui encadre la représentation et relève la plasticité du corps, comme dans le cas de l'autre personnage. La posture de ce personnage est également violente et conforme au sujet de la lutte engagée, mais elle inverse les mouvements des jambes et du bras droit qui repousse l'assaillant. Ainsi fut obtenu un groupe symétrique inscrit dans le cadre rond du miroir, ce qui nous rappelle les beaux groupements que les artistes grecs effectuaient dans les champs restreints des métopes, des miroirs, des monnaies, des pierres gravées.

L'élasticité des corps et la différence de leur volume sont dues à la différence de l'âge. On notera le rendu des muscles, tendus et tordus par les mouvements violents d'assaut et de défense, le groupement des deux figures opposées symétriquement, avec le croisement des jambes médianes et le fléchissement aux genoux des jambes extérieures ; la saisie de la chevelure du jeune éphèbe, et la défense de celui-ci par l'extension du bras droit et l'empoignement — aux reins — de son adversaire : ce qui donne deux lignes parallèles, couronnant le jet des mouvements. Au total, un ensemble admirable de structure tectonique, que seul l'art grec a su donner à ces représentations de lutte à deux figures, ces duels, dont le développement nous est connu dans une longue série de monuments, tant de la peinture que de la sculpture classiques. C'est là l'un des points les plus saillants où s'exprime l'âme artistique hellène et son sentiment héréditaire de l'harmonie, ainsi que son goût pour un ensemble clos et coordonné, pour un ὅλον de la pensée platonicienne, où chaque membre et chaque partie d'une entité concourt à la formation intégrale de toute création, tant spirituelle que réelle, digne d'existence permanente.

C'est de cet esprit qu'est imprégnée la représentation de notre miroir. Il est, certes, l'œuvre d'un grand artiste du milieu, ou peu après, du IV^e^ siècle avant notre ère. Je n'hésite pas à y reconnaître l'art de Lysippe, le grand maître des corps élancés et souples (ῥαδινὰ) et le réformateur de la repré-

sentation humaine, qui, par sa nouvelle *symétrie*, a su donner un nouvel essor à la sculpture grecque. C'est à lui ou, au moins, à son école immédiate que remonte notre miroir.

Mais quelle est cette monomachie ?

Il y a plusieurs duels qui dérivent du cercle épique et qui ont inspiré les artistes grecs, surtout sur les vases peints.

On pourrait penser à Achille et Memnon, si l'âge de celui-ci ne s'y opposait, car Memnon, le prince éthiopien, fils d'Eôs, est représenté sur les vases presque sans exception avec une barbe (cf. Roscher, *Lex.*, II, 2, 2653 et ss. ; dans l'art : 2672-2680 ; et l'article *Eos*, *ibid.*, I, 1252 et *a.* ; dans l'art : 1270-72).

L'épisode d'Achille et Lykaon me paraît, également, n'avoir pu inspirer notre artiste, parce que Lykaon était déjà d'un âge avancé, lorsqu'il fut tué par Achille. Les monuments, d'ailleurs, relatifs à cet épisode sont aussi rares qu'incertains (*Drexler* dans Roscher, 112, 2169).

La monomachie de Diomède et Dolon ne peut, non plus, être considérée : la représentation figurée et les détails de la tradition littéraire nous empêchent d'y penser, puisque Dolon fut travesti avec une peau de loup et capturé par Ulysse, et par Diomède, qui le tua (cf. Roscher, *s. v.*).

Parmi les nombreuses monomachies d'Ajax le Télamonien avec Simoeisios, Amphios, Doryklos, le fils de Priam, Pandokos, Lysandre, Pyrasos, Pylartès, Étéocle, Archilochos, Hyrtios, Klytios, Hippothoos, Schedios et Phorkys, que mentionnent les poèmes homériques (cf. l'article *Aias* dans Roscher, II, 118), l'art n'a éternisé que celles qui n'ont aucun trait commun avec la représentation du miroir Stathatos.

Penser à un combat anonyme et quasi théorique, représenté par simple amour de l'art et de l'anatomie humaine, me paraît plutôt incompatible avec les habitudes des artistes grecs qui aimaient à s'inspirer de leur admirable mythologie et de leur tradition épique ou historique. Si, parfois, nous sommes incapables de préciser certaines représentations et d'en nommer les personnages, nous le devons au défaut de nos connaissances, et ce n'était pas le cas pour les artistes grecs.

Si donc nous voulons nous en tenir à une scène connue, il ne nous reste qu'un combat renommé par ses nombreuses représentations et dont les personnages, Achille et Troïlos, sont les plus proches de notre miroir, malgré quelques détails divergents qui, cependant, ne présentent, à mon avis, aucun obstacle essentiel à cette interprétation, comme nous le verrons dans la suite de notre exposé.

Homère ne fait aucune mention des circonstances dans lesquelles Achille a décapité Troïlos. Les représentations des monuments, rassemblés par Mayer dans Roscher, *Lexikon*, *l. l.*, émanent, sans doute, des sources littéraires du cercle épique, telles que les *Kypria* de Stasinos ou Hegésinos, l'*Éthiopis* d'Arktinos, la *Petite Iliade* de Leschès ou Kinaithon, l'*Iliou-persis* d'Arktinos, excepté les *Nostes* d'Agias et la *Télégonie* d'Eugamon qui se réfèrent à des événements ultérieurs (cf. l'article de Drerup, *Trojanischer Krieg*, dans Roscher, *Lexikon*, V, p. 1232 et ss.). Il faut y ajouter, comme l'a fait déjà Drerup, *l. l.*, les élaborations plus récentes de Pindare et des poètes tragiques grecs, pour avoir la tradition mythographique hellénique complète qui a servi de source aux poètes et auteurs latins, traitant le même sujet sous l'influence des sources grecques. Même Darès le Phrygien, le compilateur fantastique du VI^e^ siècle de notre ère, ne saurait être négligé ; non plus, Dictys le Crétois.

Il y a donc deux versions de l'épisode d'Achille et Troïlos.

Selon l'une d'elles, la tradition monumentale est rattachée au récit du cercle épique d'après lequel la scène se développe tout près de la source où Polyxène est venue remplir sa cruche et où Troïlos l'accompagne pour abreuver en même temps ses chevaux.

Mais il y a aussi une autre tradition littéraire qu'on peut suivre jusqu'au VI^e^ siècle et qui fait de Troïlos un guerrier, non plus un enfant, mais un jeune homme, un éphèbe, couvert d'un casque et portant un bouclier, des cnémides et une épée.

Selon cette tradition, Troïlos est tué sur le champ de bataille. Ce récit a pour origine un *épos* inconnu, dont le retentissement est sensible jusque dans l'*Énéide* de Virgile (I, 476).

Carl Robert, dans sa nouvelle édition de la mythologie de L. Preller (III, 2, p. 1125 sqq.) croit que cette version est connue d'Homère dans le ch. XXIV de l'*Iliade*, et que l'épithète ἱππιοχάρμης concorde mieux avec cette tradition qu'avec celle des *Kypria*. Il est intéressant de rappeler le commentaire d'Aristonikos sur le vers 257 du même chant, où il dit : οἱ μὲν παῖδα αὐτὸν ὑποτίθενται, Ὅμηρος δὲ διὰ τοῦ ἐπιθέτου τέλειον ἄνδρα ἐμφαίνει · οὐ γὰρ ἄλλος ἱππομάχος λέγεται.

Virgile (*Énéide*, I, 474 sq.) décrit un tableau fictif dans le temple de Junon à Carthage, où figure l'épisode de Troïlos ; *parte alia*, dit-il, *fugiens amissus Troilus armis, infelix puer atque impar congressus Achilli, fertur equis curruque haeret resupinus inani, lora tenens tamen... huic cervixque comaeque trahuntur per terram et versa pulvis inscribitur hasta.*

Les autres échos de cette ancienne tradition dans Sénèque (*Agamemnon*, 747), Ausone (*Epitaph.* 18), Quintus de Smyrne (IV, 419) et Darès le Phrygien — jusqu'à Shakespeare, dans *Troïlus and Cressida* — sont énumérés, avec son soin coutumier, par Robert, *l. l.*

Sur les vases peints qui sont la source principale pour la représentation de la légende de Troïlos, le récit du cycle épique se déroule dans un ordre chronologique en commençant par le guet-apens d'Achille et en aboutissant à la fuite de Troïlos, sur l'un de ses deux chevaux, avec Achille rattrapant Troïlos pour l'arracher par les cheveux et le jeter à terre, tandis que Polyxène s'enfuit de l'autre côté.

On a distingué quatre stades de la légende de Troïlos selon la tradition picturale, qui préfère tantôt l'un, tantôt l'autre point.

Il n'y a pas de difficulté à comprendre que le moment le plus dramatique et, en même temps, le plus tragique de la légende est celui où Troïlos est rejoint par Achille : là commence et finit le duel inégal des deux héros homériques.

C'est justement cette monomachie qu'a choisie l'artiste du miroir Stathatos pour en remplir son champ restreint et y accommoder ses deux figures.

Selon la tradition homérique dans l'*Iliade*, XXIV, 257,

Troïlos est l'un des fils de Priam, plutôt un enfant ; Sophocle, dans son fragment 562, l'appelle un ἀνδρόπαις ; il est un *puer* dans l'*Énéide* de Virgile (I, 475) et Horace (*Carm.*, II, 9, 15) le qualifie d'*impubes*. Homère l'appelle ἱππιοχάρμης, parce que Troïlos aimait les chevaux et la chevauchée, par un penchant naturel à son âge, qui prépare celui de l'homme, et de la course de chars...

A cause de cette épithète homérique, la présence de chevaux sur les peintures des vases est indispensable pour marquer son personnage (cf. l'article de Mayer dans Roscher, *Lex.*, V, 1215, et pour l'art : 1220-1230). Sur la coupe brisée de Brygos, au Louvre, Achille rattrape Troïlos, qui s'enfuyait sur un cheval, et tâche de le jeter par terre en l'arrachant par les cheveux (cf. Pottier, *Monum. Piot*, XVI, pl. XV, p. 112). Troïlos est un jeune garçon portant un *chitôn* court et une chlamyde, ainsi que deux lances dans la main gauche, sans casque ni cuirasse. Achille est barbu et porte le casque, la cuirasse et un bouclier avec une lance.

Nous avons déjà remarqué que dans la seconde version de la légende qui provient d'un *épos* inconnu, Troïlos apparaît comme un éphèbe armé, un hoplite complet.

Or notre miroir de la collection H. A. Stathatos — si, comme je le crois, il figure l'épisode d'Achille et Troïlos — nous présente, avec Troïlos au bouclier, un motif unique dans la tradition artistique ; ce détail ne devrait pas nous empêcher d'attribuer la figure juvénile au fils de Priam, qui, d'après la source littéraire tardive de Darès, avait exercé à un moment donné le commandement même des troupes troyennes.

Qui peut douter que ce renseignement de Darès ne se fonde sur un détail connu déjà de la tradition hellénique plus ancienne ? En outre, sur tous les monuments relatifs à Troïlos, Achille se sert, sans exception, de l'épée (Roscher, V, 1216, 45), comme sur le miroir Stathatos.

C'est par ces réflexions que je me crois autorisé à penser que le duel d'Achille et Troïlos fait l'objet de la représentation du document ici étudié.

L'artiste s'est borné à exploiter seulement le moment le

plus dramatique et critique du combat, où Achille est prêt à porter le coup fatal, à décapiter le jeune Priamide. Il n'a laissé à Troïlos que le bouclier pour débarrasser le corps de tout voile qui cacherait la beauté juvénile et rendrait impossible le contraste entre celle-ci et le corps robuste de son assaillant. C'est justement ce contraste qu'a voulu représenter notre artiste, et il y a réussi d'une manière admirable, accentuant le sens du combat inégal.

Il a ôté également à Troïlos le casque pour permettre à Achille de l'empoigner par les cheveux. Ce sont là des licences artistiques imposées qui ne devraient pas nous écarter de l'interprétation donnée.

Comme je l'ai déjà remarqué, le héros, empoignant son jeune adversaire par les cheveux, et en qui je crois reconnaître Achille, est un homme mûr et barbu, dont la beauté du corps correspond parfaitement au plein développement de sa force.

Si l'on examine les représentations d'Achille sur les vases peints, signés ou non, des périodes des vases à figures noires et rouges, l'on se rendra compte que l'âge de notre héros varie selon les périodes et, dans la même période, selon les céramistes.

La période des vases à figures noires ne connaît, pour les héros homériques ainsi que pour les dieux, que l'âge mûr avec l'indice le plus significatif, la barbe, un détail qui imposait, pour ainsi dire, le respect, selon l'avis de la société de ces temps-là. Et, pour certaines figures divines, ce fut un trait permanent dont on ne s'est éloigné que d'une façon exceptionnelle et passagère, pour revenir ensuite à la tradition et la rendre plus ferme. Zeus, par exemple, garda son autorité et sa barbe riche, opulente, de tout temps ; sa représentation juvénile à Aigion, de la main d'Agéladas, est mentionnée par Pausanias, VII, 24, 4, comme un phénomène exceptionnel (Ἔστι δὲ καὶ ἄλλα Αἰγιεῦσιν ἀγάλματα χαλκοῦ πεποιημένα, Ζεύς τε ἡλικίαν παῖς καὶ Ἡρακλῆς, οὐδὲ οὗτος ἔχων πω γένεια, Ἀγελάδα τέχνη τοῦ Ἀργείου).

Il paraît qu'à Aigion on aimait les représentations imberbes, car Pausanias dans le même livre des *Achaïques*, § 23, 9,

parle d'un sanctuaire et d'une statue de Dionysos, où le dieu est représenté οὐκ ἔχων πω γένεια. Dans un autre sanctuaire de Zeus Sôter, à l'agora d'Aigion, de deux statues en bronze du dieu, l'une était imberbe et, à l'avis de Pausanias, τὸ δὲ οὐκ ἔχον πω γένεια ἐφαίνετο ἀρχαιότερον εἶναί μοι. Que le manque de la barbe fasse un παῖς, tel est l'avis de Pausanias (VII, 24, 4), qui n'est pas décisif ; il faudrait plutôt penser à une statue juvénile de Zeus, de Dionysos ou d'Héraclès. Héraclès seul a été représenté enfant à cause de la légende, bien connue, de l'étranglement des serpents ; elle figure sur quelques monnaies de Zante, Thèbes, Cyzique, Éphèse, Samos, Cnide, Iasos, Rhodes et Lampsaque et sur d'autres monuments d'art qu'a mentionnés Furtwängler dans le *Lexikon* de Roscher, I, 2, 2222 et s. C'est au même article que je me permets de renvoyer pour les représentations juvéniles d'Héraclès (p. 2156 sqq.)

Le type d'Achille a subi, aussi, ce développement, conformément aux acceptions de la poésie et de l'art de chaque période.

Le type traditionnel des héros robustes et barbus change, et Achille devient un éphèbe paré des grâces de l'adolescence, tandis que Hector reste barbu et âgé (Pottier, *Catalogue des vases du Louvre*, III, 1000).

Une statistique rapide, établie d'après les peintures des vases, prouve que l'art archaïque à figures noires ne connaît pas le type juvénile et imberbe. Parmi les céramistes des vases à figures rouges, certains restent fidèles à la tradition « héroïque », d'autres sont des innovateurs qui introduisent le type juvénile, par allusion à la floraison des *agônes* panhelléniques, à l'adoration de la *kalokagathie*, l'*arétè* des nobles. Achille fut l'un de ses modèles.

Il paraît bien que cette innovation se fit vers le milieu du VI^e^ siècle, ou, du moins, au cours de sa seconde moitié. L'inauguration des jeux des Panathénées par Pisistrate a, assurément, exercé une grande influence sur la formation de l'idéal athlétique dans l'art aussi.

Le « peintre d'Achille » a donné le plus beau type du héros juvénile sur le vase du Vatican (Gerhard, A V*b*, III, 184. — Beazley, *Journ. Hell. Stud.*, 1914, 179 sqq.)

Le peintre, dit d'Altamura, sur le cratère du Louvre G 342 (Pottier, *Catal.*, III, 1086), nous montre tant Achille que Memnon jeunes et imberbes.

Apollodoros, sur sa coupe de Florence (Hartwig, *MS*, p. 633 sqq.) a également le type juvénile d'Achille.

Sur la péliké du Musée Britannique E 363 (*BM Catal.*, III, p. 239 = *Monum. d. Instituto*, XI, pl. 8) provenant de Camiros et attribuée à Brygos ou au peintre dit « de la tête chauve » (Hoppin, I, 56, n° 1), Achille, à qui Thétis et une Néréide apportent ses armes, est représenté jeune et à demi voilé, assis et tenant un sceptre à nœuds. Pour ces représentations d'Achille voilé, presque toujours jeune et imberbe, je renvoie à l'étude, très utile, de M. Laurent dans la *Rev. archéol.*, 1898, II, p. 153-186.

Sur trois vases du peintre dit « de l'amphore de Berlin » (Hoppin, I, 61, n° 18, I, 65, n° 43, et I, 65, n° 47) au Brit. Museum (E 468 = Gerhard, AV, III, 112 pl., 204), au Louvre (G 186 = Pottier, *Catal.*, III, p. 1019, CVA, France, III 1*c*, 20), et à l'Ermitage de Leningrad (Stephani, *Katalog*, II, p. 214, 1388), Achille est représenté ou en petit enfant apporté à Chiron (Louvre) ou en jeune homme.

Il en est de même sur la coupe du Musée Britannique E 76, attribuée au « peintre de Briséis » (*Brit. Mus.*, *Catal.*, III, p. 102. — Perrot Chipiez, *HA*, X, p. 793, fig. 420. — Hoppin, I, 101, 6).

Les vases de Brygos ou attribués à cet artiste connaissent les deux types d'Achille.

La coupe de Boston 98933 (= Gerhard, AV, III, 203 = Hoppin, I, 126, n° 30) nous montre l'Achille barbu, ainsi que la coupe en fragments, au Louvre, G 154, publiée par E. Pottier, *Monum. Piot*, XVI, 1909, p. 124-132, pl. 15-16 = Hoppin, I, 137, 84.

La coupe du Musée Britannique E 67 = Gerhard, TG, pl. D = Murray, *Designs*, pl. XII, 45 = Hoppin, I, 131, 61) sur la représentation du combat d'Achille et Memnon, à l'intérieur, nous montre le jeune Achille. Sur la coupe fragmentaire du Cabinet des Médailles 603 (Hartwig, *MS*, p. 499-500),

fig. 61 (Hoppin, I, 137, 83), l'image d'Achille à l'intérieur, sur fond blanc, est incertaine.

La coupe du Musée Britannique E 56, attribuée à Douris, (Murray, *Designs*, n° 36, *Wiener Vorlegebl.* C, 3, Hoppin, I, 283, 75) a un Achille voilé barbu.

Le canthare d'Épigénès au Cabinet des Médailles 851, (Hoppin, I, 298, 1, 299 (figure) dans une scène de libation représente Achille jeune et imberbe.

Le peintre Eucharidès sur le cratère du Louvre G 163 (Baumeister, I, 727, fig. 781) et sur la calpis du Vatican 106 (Gerhard, *AV*, III, pl. 202, 1-2) ne connaît que le type jeune d'Achille : Hoppin, I, 359, 17, 360, 28.

La coupe d'Euergidès au Brit. Museum E 10 (Gerhard, *AV*, III, pl. 186 ; Hoppin, I, 371, 18) préfère le type d'Achille jeune.

Euphronios sur la coupe renommée de Pérouse, non signée, n° 1170, attribuée par Furtwängler-Reichhold, *GVM*, II, p. 134, à Panaitios, nous donne deux fois Achille jeune dans ses deux combats avec Troïlos. Cf. Gerhard, AV, III, pl. 224-226 ; Hartwig, 530-7, pl. 58-59, 1 ; Pottier, *Monum. Piot*, 1909, p. 131, fig. 7, 132, fig. 8 ; Hoppin, I, 402, 13. Euxitheos sur l'amphore du Brit. Mus. E 258 (*Catal.*, III, 195. Hoppin, I, 448, 1) se sert, pour Achille, du type barbu.

Le type d'Achille jeune se rencontre sur les vases d'Hermonax (Louvre G 374 — Hoppin, II, 33, n° 22. *Rev. arch.*, 1898, II, 160, fig. 7), d'Hiéron (Louvre G 146. — Hoppin, II, 80, 25. 81 fig. — *Rev. arch.*, *ibid.*, 156, fig. 2),

de Kléophradès (Rome, Villa Giulia. *Notizie scavi*, 1916, 46-52, fig. 5-7. Hoppin, II, 150, 35),

de Makron, Louvre G 153 (Pottier, *Catal.*, III, 99 (Brygos) ; Hoppin, II, 105, 95) et Louvre G 264 (*Catalogue*, III, p. 1031 ; Gerhard, AV, III, pl. 239 ; Hoppin, II, 106, 100),

d'Onésimos *a)* Palerme, 1480 (*Arch. Ztg.*, 1871, pl. 48. Hartwig, 538 sqq., fig. 63 *a-c)*, la tête manquante d'Achille est suppléée par Hartwig, 540, par celle de Pérouse, jeune. Hoppin, I, 416, 18 ;

b) Paris, Cabinet des Médailles 537, coupe fragmentaire,

Monum. d. Inst., II, pl. 11, 3. Hoppin, I, 417, 19, Achille jeune ;

c) Cabinet des Médailles, coupe en fragments (*Mon. d. Inst.*, II, pl. 11, 1-12. Hoppin, I, 417, 20) Achille jeune, de *Sosias* sur la coupe bien connue de Berlin 2278 (Furtw.-Reichh., III, 13-22, pl. 123. Hoppin, II, 422, 1 fig.

et du peintre dit de Tyszkiewicz à Boston 97368, sur le cratère publié par Beazley, *AJA*, 1916, 144 ss., n° 1, fig. 2-3. Furtwängler, *Aegina*, p. 345, fig. 275-6 ; Hoppin, II, 459, 4. Combat d'Achille et Memnon, tous les deux de jeunes hoplites.

Au contraire, il faut ajouter au catalogue du type barbu d'Achille les vases d'Oltos :

a) Coupe à Berlin 2264 (Hoppin, II, 248, 1 (fig.) ;

b) Coupe à Copenhague 100 (Hoppin, II, 254, 14) ;

c) Coupe à Munich 2628 (Jahn, p. 404 ; Furtw.-Reichh., II, 117 ss., pl. 83 ; Hoppin, II, 257, 29) ;

d) Coupe au Louvre G 18 (Pottier, *Catal.*, III, p. 897. Album II, p. 138 « tête d'Achille casquée, restaurée », type probablement barbu, selon la préférence de l'artiste),

la fameuse coupe du peintre dit de Penthésilée à Munich 2688 (Jahn, p. 370 ; Furtwängler.-Reichhold, I, p. 31 sqq., pl. 6 ; Hoppin, II, 343, 24),

et l'amphore de Polygnote au Brit. Museum E 280 (*Mon. d. Inst.*, X, pl. 9, 1 ; Hoppin, II, 382, 10),

On voit donc que la peinture des vases à figures rouges ne s'est pas décidée exclusivement en faveur de l'un des types, mais qu'elle se sert de tous les deux, selon l'idéal que chaque peintre s'était fait de son héros.

La sculpture ne nous renseigne pas sur ce point avec la certitude fournie par la peinture des vases grâce aux inscriptions qui accompagnent ses représentations.

Malgré la fréquence qu'a connue sur les vases peints l'épisode d'Achille et de Troïlos, la sculpture ne nous a pas laissé un seul document d'époque classique qui s'y rapporte. Ce sont les sarcophages romains qui ont repris le sujet. (Cf. une trouvaille récente d'Athènes : *Hesperia*, 8, 1939, p. 300, fig. 12.)

P. Wolters a voulu reconnaître la beauté athlétique et guerrière d'Achille dans le Doryphore de Polyclète. Le grand artiste argien aurait eu comme source inspiratrice pour sa fameuse statue qui incarna sa doctrine de symétrie anatomique, la beauté idéale du héros homérique (Springer-Wolters, 298. 497).

Le Doryphore ne serait donc pas un vainqueur aux Jeux Olympiques, mais un héros de guerre, et aucun nom ne lui serait plus approprié que celui d'Achille. C'est d'après cette représentation que les Romains furent conduits à appeler « achilléennes » toutes les statues nues de leur époque.

Belle et ingénieuse conception, mais qui, malheureusement, ne saurait être vérifiée par la tradition ancienne, car celle-ci tout entière ignore le nom d'Achille à propos du Doryphore. La dénomination d' « achilléennes » pour les statues nues chez les Romains provient, certes, de l'influence des poèmes homériques.

Mais si un type statuaire certain d'Achille nous manque, si nous ne pouvons pas préciser l'idéal des sculpteurs grecs à propos de ce héros, nous devrions tâcher de nous en approcher par quelques détours, en nous adressant aux restes sculpturaux, sans méconnaître les grandes difficultés qui surgissent, à cause de la conservation défectueuse de ces documents, et, très souvent, de l'anonymat des scènes et des personnes.

Si, par ex., à Delphes, il est certain qu'on voit des scènes de la guerre de Troie, l'identification des personnages, là où il n'y a pas de secours épigraphique, n'est pas une besogne aisée. Le beau livre de M. de La Coste-Messellière, *Au Musée de Delphes*, nous en donne la preuve. La détermination de l'âge des guerriers est un problème inextricable pour deux raisons : ou bien à cause de la destruction des têtes, ou bien, par la présence des casques qui couvrent entièrement têtes et visages.

Sur les frontons du temple d'Aphaia à Égine, les types barbus et imberbes alternent dans les combats homériques.

Il est à souhaiter que ce sujet soit traité, un jour plus complètement.

Mais si, pour le moment, nous nous bornons aux temps

de notre miroir, je ne vois d'autre point d'appui que la frise du Mausolée où les guerriers qui se battent avec les Amazones sont des hommes mûrs, de vrais « poilus », tandis que, sur les frontons de Tégée, Scopas préfère les hommes rasés, comme il l'a fait pour toutes les figures de héros qui lui sont attribués avec quelque certitude.

Lysippe a créé un type admirable d'Hercule mûr et barbu, tant dans la statue Farnèse que dans l'Épitrapézios et d'autres. Pourquoi lui refuser, ainsi qu'à son école, un type d'Achille mûr et poilu, en pleine floraison de son *âge guerrier*, comme il apparaît sur notre miroir ?

Grâce à ces réflexions, je ne trouverais pas d'obstacle sérieux à identifier notre figure avec Achille : image qui, en aucune façon, ne fait tort à sa renommée de beauté virile.

Un détail me décide en faveur de cette interprétation du miroir, l'arrachement de la figure juvénile par les cheveux, trait permanent du combat d'Achille et Troïlos. Virgile s'en est servi pour caractériser la violence du combat, et Servius, dans le commentaire au récit de Virgile, ajoute *captus ab Achille in eius amplexubus periit*, faisant évidemment allusion aux mots de Virgile *huic cervixque comaeque trahuntur per terram, etc.*

La « prise aux cheveux » si l'on peut dire, est un motif fréquent chez les artistes grecs, tant peintres que sculpteurs, dans les engagements de combat à deux, où l'occasion s'offre à un geste pareil, comme, par exemple, dans les monomachies avec les Amazones, ou celles avec les Centaures, ou d'Hercule avec Nessos, etc.

La sculpture monumentale nous en a laissé quelques exemples sur le bouclier de la Parthénos de Phidias et les dérivés du musée du Pirée, sur les métopes du Parthénon, sur les frises de Phigalie, du Mausolée, de l'Autel de Pergame (Gigantomachie) et autres. Nombreux sont les cas dans la peinture des vases ; il y aurait lieu de poursuivre ce trait systématiquement.

Il y a là un motif offert à la fois par la vie quotidienne et par les combats, dont l'art a amplement profité en un sens symbolique.

M. A. Gotsmich, dans l'*Archaeol. Anzeiger*, 56, 1941, 844 sqq., parlant de la « grausame Aphrodite am Gigantenfries des Pergamon Altars », a introduit trop de magie et de folklore pour interpréter la pose du pied sur le corps d'un adversaire battu et son arrachement par les cheveux, c'est-à-dire deux phases d'une monomachie qui indiquent la défaite ; le tout est pris dans la vie réelle.

Il serait très antihellénique à mon avis, de vouloir voiler ces actes simples et clairs d'un mystère magique. Malheureusement il ne m'a pas été possible de voir l'exposé de Sam Eitrem, *To pull by the hair. Occident and Orient*, publié dans le *Carter Anniversary Volume* (London, 1936), p. 107-109. A. von Salis, *Die Gigantomachie am Schilde der Athena Parthenos*, *Arch. Jahrbuch*, 55, 1940, p. 90-169, a examiné ce schéma dans un sens de typologie historique qui, seul, convient à l'histoire de l'art monumental. Les types symboliques, issus de la vie réelle, ont, peut-être, fourni la matière à la pensée mystique et magique, mais ils n'en dérivent pas.

La composition de notre miroir, attribué au milieu du IV^e^ siècle ou peu après, suit les grandes traditions de l'art grec et nous reporte jusqu'au type de la belle coupe de Pérouse et ses semblables. Mais ce n'est pas l'invention du type qui fait la valeur du miroir Stathatos ; c'est son art qui honore surtout un grand artiste, inspiré du beau et du vrai, et extrêmement capable d'interpréter les rôles de ses personnages dans ce sens, le vrai sens de la « *mimesis* » dans l'art grec, source éternelle de réalité et de beauté.

Nous sommes heureux, depuis 1941, de posséder dans le recueil, fort utile, de Wolfgang Züchner, *Griechische Klappspiegel* (14 *Ergänzungsheft*, *Arch. Jahrbuch*), un instrument de comparaison en cette matière. De tous les miroirs qui figurent dans ce Corpus, il n'y en a pas un seul qui égale notre miroir en fait de conception artistique et de conservation impeccable ; très peu s'en approchent.

Parmi ceux-ci, je relève les miroirs : d'Athènes, pl. 1 et 2 ; de Paris, pl. 5-6 ; de Berlin, pl. 7 ; de New-York, pl. 13 *a* ; d'Athènes, pl. 13 *b* ; de Londres, pl. 14 et pl. 15 (gravé) ; de

Paris, pl. 17 (gravé) ; de Berlin, pl. 26 (mutilé) ; de Londres, pl. 27 ; de New York, pl. 28 ; de Bruxelles, p. 18, fig. 5 ; d'Athènes, p. 48, fig. 22 ; de Berlin, p. 140, fig. 66, et p. 212, fig. 120 (l'un des plus beaux, Skylla).

Quant à la composition croisée des figures, le recueil de W. Züchner nous offre quelques exemples de miroirs : 1. *Boston*, Artémis et Géant, p. 51, fig. 23. — 2. *Leningrad*, Grec et Amazone, p. 52, fig. 24. — 3. *Munich*, Amazone et Grec, p. 53, fig. 25. — 4. *Londres*, Grec et Amazone, p. 54, fig. 26. — 5. *Boston*, Dionysos et Géant, pl. 10, p. 50, nº 68.

La pénurie de nos Musées en reliefs ἐξήλατα καὶ σφυρήλατα ou ἔκκρουστα, en bronze ou en métal, en général, ne facilite pas une étude comparée de ces produits de la toreutique grecque. Parmi ceux qui sont conservés dans les musées et publiés, je n'en trouve guère qui puissent être comparés avec notre miroir, sinon les fameux bronzes de Siris du Musée Britannique (*BM Catal.*, Bronzes, pl. VIII, p. 39-40, nº 285, avec bibliogr. antérieure à 1899 ; *Œsterr. Jahreshefte* (19-20), 1919, p. 201, fig. 128 ; Win. Lamb, *Greek and Roman Bronzes*, 1929, 174, pl. 67 *b*). Pour la discussion sur la provenance de ces bronzes, cf. Michaelis, *Ancient Marbles in Great Britain*, 152 ; A. Rumpf, *Röm. Mitt.* (38-39), 1923-1924, 470, n. 1 et p. 468, fig. 14, 469, fig. 15.

Si l'on examine la composition du miroir Stathatos à côté de celle du bronze de Siris dans les figures du *Catalogue britannique*, de Miss Lamb, et d'après dessin de Ch. C. Perkins dans l'*Amer. Journ. of arch.*, I, 1883, p. 162, pl. VI, on est frappé par la ressemblance qui existe entre ces deux monuments de toreutique, tant dans la composition que dans le travail artistique.

Le sujet du bronze de Siris est le combat d'Achille et de Penthésilée, quoiqu'on ait aussi pensé au combat d'Ajax d'Oileus et Dérionè (Brönsted), sans beaucoup de probabilité, d'ailleurs, à mon avis.

L'Achille à Siris est, pour ainsi dire, le frère de l'Achille Stathatos. Même visage, même corps élancé ; une décoration incisée se voit à l'intérieur du bouclier ; même élan du corps, même travail de la draperie entre les pieds d'Achille et sur Pen-

thésilée, même rendu des muscles et des détails anatomiques. Le choix du sujet, aussi, avec le même personnage masculin, n'est pas, je pense, sans importance pour notre recherche.

Toutes ces observations nous obligent à considérer ces admirables produits de la toreutique grecque comme issus du même atelier.

Il en est de même pour le beau relief en bronze, trouvé à Palestrina et conservé au Musée de la Villa Giulia à Rome (Della Seta, *Catal. Villa Giulia*, p. 452, n° 13220 ; *Arch. Anz.*, 1910, 185, 186, fig. 4 ; W. Lamb, *l. l.*, 175, pl. 67 *a*). J'en possède une belle photographie, due à l'obligeance de mon inoubliable ami Della Seta. Cf. aussi A. Rumpf, *Röm. Mitt.*, 38-39, 1923-1924, p. 470, fig. 16.

Un peu plus ancien est, peut-être, le relief de Dodone : Carapanos, *Dodone*, pl. XV ; Rumpf, *ibid.*, 471, n. 1 ; W. Lamb, *ibid.*, 175, n. 2.

L'endroit où fut trouvé le miroir Stathatos, et d'où provient aussi un autre miroir, encore inédit, et que je pense publier prochainement, serait d'après le vendeur l'Élide ou les « environs d'Olympie ». Ce renseignement est extrêmement précieux, non seulement pour les deux miroirs Stathatos, mais, encore plus, pour les bronzes de Siris et pour celui de Palestrina dont on peut, enfin, préciser avec certitude l'atelier d'origine. Il ne faut plus le situer en Grande-Grèce et parmi les villes italiotes, mais dans le Péloponèse et dans un grand centre de production chalcotechnique, Corinthe ou Sicyone. Si la fabrication relève de Corinthe, comme il est bien probable, on ne saurait nier que le modèle fût fourni par la grande école de Lysippe elle-même ou de ses élèves immédiats de la seconde moitié du IV^e^ siècle. Le modelé des corps nous conduit plutôt à Lysippe qu'à Scopas, à qui on a pensé, à propos des bronzes de Siris.

Ainsi apparaît la double importance du miroir de la Collection Hélène A. Stathatos, et pour son art admirable et pour les conclusions qu'il suggère.

Athènes. Georges P. Oikonomos.

SOPRAVVIVENZA DEL CULTO DI APOLLO A SIMI (EGEO)

Il migliore degli otto porti registrati già da Plinio[1], che orlano Simi nelle Sporadi, s'apre verso Ovest nella parte meridionale dell'isoletta ; è chiamato Πάνερμος[2], mentre un famoso monastero adagiato sul suo lido reca il nome di Πανορμίτης, o anche — per evidente influenza, come altrove, della marineria italiana nel medio evo — Παλερμιώτης. Che si tratti di nome antico, al pari di quelli tuttora viventi degli altri porticciuoli e delle isole vicine[3], non è da dubitare.

Nella triplice ansa ben chiusa di Panormos, ricorrono in massimo grado le caratteristiche morfologiche di tutte le località del Mediterraneo — e di una del Mar Rosso — che ebbero nell'antichità, e spesso conservano ancora, questo nome[4], a cominciare da Panormo di Sicilia prima che interramenti e costruzioni restringessero quella antica forma al bacino della *Cala*[5]. In nessuno di questi luoghi come a Simi, credo sia

1. Et eodem tractu media inter Rhodum Gnidumque Syme. Cingitur XXXVII mil. p. Portus denique praebet octo, *N. H.*, V, 36.

2. Questo è anche il nome della Conca d'Oro di Sicilia in Polibio, I, 40, 2 e 4. In antichi manoscritti del convento di Simi si trovano ricordati Χωράφια στὴν Πάνερμον, cf. Demosth. Kaviarás, Περιγραφικὴ ἱστορικὴ καὶ τοπογραφικὴ τῆς ἐν Πανόρμῳ Σύμης ἱερᾶς μονῆς τοῦ ταξιάρχου Μιχαήλ, Samo, 1911, p. 10. Pei nomi del monastero, ivi, p. 18.

3. Così, Διαβαρὰς, Stephan. Byz., *s. v.* ; Ἀραί, Ateneo, VI, 262 ; Τευτλοῦσα, *Jahreshefte f. Oest. Arch. Inst.*, III, 1908, p. 90 s. ; e cf. Kaviarás, *l. l.*, p. 9.

4. Il Pape, *Wörterb. d. griech. Eigennamen*, s. v., registra 17 località di tal nome, cui è da aggiungere il porto di Skopelos, Diodoro XV, 35 ; cf. B. Lavagnini in *Atti Accad. Palermo*, 1942, p. 383.

5. G. M. Columba, *Per la topogr. ant. di Palermo*, in *Centenario Amari*.

dato intendere con pari evidenza il senso intimo di questa parola, che per la sua diffusione va considerata inizialmente come un termine di morfologia geografica — solo in un secondo momento diventata un toponimo — per designare un luogo « nel qual si può ormeggiare dapertutto, in ogni stagione e con ogni tempo »[1].

Il monastero cui il sito deve la sua fama, è dedicato all'Arcangelo Michele. L'assetto attuale delle costruzione risale sostanzialmente ai lavori compiuti fra gli anni 1752-1775, ampliati or è un trentennio di qualche nuovo edificio. Si svolge intorno alla chiesa, del solito schema centrale con cupoletta a tamburo, e pareti decorate, secondo i canoni della più recente scuola bizantina, da un pittore locale, Ciriaco da Simi, ricordato in una epigrafe dipinta sulla porta di entrata, che reca il millesimo ΑΨΥΡ (1745). Essa vanta un sontuoso iconostasio in legno scolpito[2]. Tutto è preceduto da un ampio cortile, circondato da un portico a due piani con archi su basse colonne, intorno al quale sono disposte le celle alloggio dei fedeli pei giorni della festività, e per un periodo mensile di vera villeggiatura estiva. Ad un grande refettorio a colonne è aggregato un complesso di edifici minori, fra cui la casa dell'-*Igumeno* e le abitazioni dei monaci[3].

Stazione di raccolta e di approdo dei pellegrini dell'Arcipelago, nel viaggio per Gerusalemme[4], e per ciò stesso notissimo fra gli abitanti delle isole — il vecchio Rangabè lo chiama Περιώνυμος[5] — il monastero passa per uno dei più ricchi dell'Egeo ; vi affluiscono offerte considerevoli di

---

1. Ciò è documentato oltre che d'all'uso del nome con l'articolo (ὅ ed ἡ), dallo *Schol. ad Hom., Od.*, N 195. Come aggettivo πάνορμος (ὅ) è del resto in uso nella lingua neoellenica, col significato, come registrano i lessici (*Encicl. Eleutheroudakis*, s. v.) di ὅρμος εὐρύς.

2. Questo pittore non è registrato da G. Gerola, *I monumenti medioevali delle Tredici Sporadi*, in *Annuario della Scuola d'Atene*, I, 1914 ; II, 1916, ma questo ricorda (I, p. 175, n. 4) due altri pittori di Simi.

3. Kaviarás, *l. l.*, p. 23 ss.

4. Kaviarás, *l. l.*, p. 42.

5. I. R. Rangabè, Τὰ Ἑλληνικά, *Atene*, 1854, II, p. 416.

greci d'Egitto e d'America[1]. Queste testimonianze concrete di una vasta devozione trovano riscontro nella grandiosa festività — πανάγυρις — in onore dell'Arcangelo, celebrata ogni anno, per quattro giorni consecutivi, a partire dall'8 novembre.

Accorre allora nel santuario, coi suoi arnesi domestici, le provviste e balle di materassi e di coperte, e vi si trattiene per tutto quel periodo, una gran folla di fedeli, da ogni località di Simi e delle isole vicine. E porta doni — ἀναθήματα dicono ancora con la parola rituale dell'antica religiosità greca — di fiori, ramoscelli, frutta, animali, profumi, merletti, oggetti di oro e d'argento, riproduzioni di parti del corpo umano, e sovratutto piccoli modelli di navi d'ogni foggia — πλοάρια παντὸς εἴδους[2], — che vengono appesi a consacrazione nel portico[3]. Quando ho visitato il monastero (1926) si vedevano un coccodrillo, una foca e un agnellino mostruoso a sei gambe, impagliati ; fronde secche di vari alberi, e un gran numero di archetipi di barche e bastimenti a vela e a vapore. Tradizione di doni votivi, che suggerisce d'intravvedere il ricordo di un antico rito pagano.

La legge che ha presieduto alla sostituzione dei culti cristiani a quelli pagani, negli antichi santuari — secondo appare in molti documenti, ma è principalmente attestato nella celebre lettera di Gregorio Magno (*Epist.*, XI, 76) a Lorenzo prete e Mellito abate, spediti ad evangelizzare l'Inghilterra — muove da un concetto di continuità e insieme di contrapposizione, che conduce in ogni caso all'insediarsi di un culto affine. L'Arcangelo Michele, tassiarca della milizia

---

1. Queste offerte raggiunsero nel 1925 mezzo milione di lire italiane. L'amministrazione del santuario è retta da una *Eforia*, sotto il controllo municipale ; una parte degli introiti è devoluta all'istruzione pubblica (25.000 lire al *Ginnasiarca* nel detto anno).

2. Così lo Hamilton, *Research. in Asia Minor*, Londra, 1844, II, p. 67.

3. La minuta descrizione della festività è data dal Kaviarás, *l. l.*, p. 120 sqq. ; i suoi motivi tradizionali sono descritti a p. 123. Oltre lo Hamilton (vedi nota precedente) accennano alla festività Rangabé è il Ross, *Reisen auf den griech. Inseln*, III, 1845, p. 121 ss. Il monastero è appena citato dal Gerola, *I monumenti medioevali*, *l. l.*, II, p. 2, il quale per altro ricorda due altre chiese dell'Angelo Michele nella stessa Simi designate coi nomi di *Kokkimides* e *Rukuniotis*.

celeste, indurrebbe perciò a postulare un precedente culto di Ares. Nulla autorizza però ad ammettere in Simi questo culto, del quale manca ogni lontano presupposto, da ricercare in una bellicosità estranea alla natura e alla storia dell'isola. Nè ad Ares converrebbe in alcun modo il carattere dei doni votivi. Senonchè l'Arcangelo si offre anche alla sostituzione ad Apollo, del quale non di rado sono attributi — come nelle monete di Metaponto — elmo, corazza e spada[1].

Non è privo di valore ai fini di questa identificazione, il fatto che la collina soprastante il convento della Panormitis sia chiamata Δαφνή e Φανερωμένη[2], perchè difficilmente il prime nome potrebbe riferirsi alla presenza dell'alloro, assai dubbia sulle brulle pendici dei monti Simi, e più verosimilmente può essere un riferimento ad Apollo come, per citare l'esempio più noto, nel sito del monastero di Dafni sulla *Via Sacra* da Atene ad Eleusi[3]. Anche Phaneroméni, se appare in parecchi monasteri della Grecia (Salamina, Nasso, Parga, etc.), come epiteto della Theotokos in rapporto ad immagini che siano miracolosamente « apparse » (ἐφανερώθησαν), non può tuttavia ritenersi esclusivo di questa, mentre richiama anch'esso un concetto implicito in Apollo, di apparente, manifesto, aperto illustre, φανερός. Nè può sfuggire il valore che dal suo accoppiamento ricevono questi due toponimi, che separatamente potrebbere rappresentare un indizio troppo debole.

Un altro dato emerge dalla natura di alcuni doni rituali, quali le fronde di albero e i fiori, ed anche i modelli di navi ; se questi ultimi a prima giunta indurrebbero a pensare piuttosto a Poseidone[4], fronde e fiori lo escludono. Mentre le navi non

---

1. Pausania, III, 10, 8 et 19, 2 ; Plutarco, *de Pyth. or.*, 16 ; *B. M. C. Magn. Graec.*, XLVII.

2. Kaviarás, *l. l.*, p. 17 s.

3. Pausania, I, 37, 5 ; e cf. G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Parigi, 1899 ; Judeich, *Topogr. von Athen*, p. 182.

4. Nessun culto è direttamente documentato a Simi. Una litra e un bronzo recano Dioniso ; ma queste monete, che hanne solo la leggenda ΣΥ, se furone attribuite a Simi dal Waddington, *Asia Minor*, tav. XI, 4, sono per altro credute

meno che al dio del mare convengono ad Apollo, che nel molteplice contenuto della sua personalità assommava anche il dato di protettore di viaggi, cui si riferiscono gli epiteti di Ἐπιβάσιος (Ἐκβάσιος) ed Ἐπιβατήριος[1]. Nè basta ; il mese tipico del culte di Poseidone è quello intitolato a lui, il Ποσειδεών, corrispondente al dicembre[2]. Ove si volesse giungere anche all'ipotesi che la data della « panagyris » di Simi (8 novembre) conservi approssimativamente quella della festività pagana precedente, essa converrebbe non solo al periodo che segna l'inizio della sospensione invernale della navigazione, ma offrirebbe un richiamo ad Apollo regolatore delle stagioni[3].

La notizia più antica della μονή di Panermitis risalirebbe soltanto al 1460, data che si leggeva in un manoscritto ora non più esistente, del monastero. La leggenda ancor viva narra di una donna la quale, scavando la terra per dissodare quel sito deserto, ritrovò una icone sotto un lentischio e, portatala a casa, tentò invano di appenderla sul focolare ; una apparizione avvertì la contadina che l'immagine doveva tornare nel sito del rinvenimento. E lì furono eretti chiesa e monastero.

Questa leggenda, costruita su motivi comuni del folklore religioso, adombra la oscura consapevolezza di un risorgere di culto, in un sito sacro. Il luogo stesso del monastero, e il prossimo monte Dafni già ricordato, benchè non sottoposti a indagine archeologica, non mancano di avanzi antichi, cui accenna il Kaviarás, benchè in termini vaghi[4]. E da quei dintorni proviene anche un'epigrafe sepolcrale conservata

---

di Syangela presso Alicarnasso da Imhoof-Blumer, *Mon. gr.*, 327, ed a Syra nel *B. M. C. Aeg.*, LXXXIV ; cf. Head, *H. N.* 2, p. 625.

1. Pausania, II, 32, 2 (Trezene) ; Apollonio Rodio, I, 359 ; 966 ; e cf. Roscher, *Lexik.*, I, c. 430.

2. Bischoff, *De festis ant. Graec.*, in *Philologus*, XXXVII, 13 ; Roscher, *Lexik.*, III c. 2834 ; 2830 s. ; 2852 (Mykonos, cf. Dittenberger, *Sylloge*, n. 373, Ross, *Inscr. graec. ined.*, II, n. 145).

3. Roscher, *Lexik.*, I, c. 430.

4. Kaviarás, *l. l.*, p. 17 s.

nel monastero che le Hiller riferisce al II sec. a. C.[1] ; resisto volentieri alla suggestione di riconoscere nel nome in essa registrato, 'Απολλοφάνης, un richiamo al probabile santuario di Apollo sul monte Phaneromeni.

Queste brevi note ho voluto prescegliere per il volume in onore di Charles Picard, come quello che mi richiamano al campo di lavoro degli anni ormai lontani nei quali la gloriosa École Française d'Athènes allora diretta a fianco di Gustave Fougères dal Picard, rivelò a noi giovani alunni della Scuola Archeologica Italiana, nell'accogliente palazzo alle falde del Licabetto o nelle comuni escursioni nell'Egeo, la fraternità congeniale della cultura francese.

Roma.

Biagio PACE.

1. 'Απολλοφάνης Τελεσία Βυβλάσσιος, *I. G. Insul. Mar. Aeg.*, III, n. 11.

LE POLYTHÉISME DE VIRGILE

« Tantaene animis caelestibus irae. »
(*Énéide*, I, 11.)

La synthèse que nous a donnée M. Ch. Picard, dans ses *Origines du polythéisme hellénique*, des développements de la piété grecque tourne invinciblement le lecteur à méditer sur le renouvellement que l'histoire religieuse, éclairée par un jugement qui veut « partir de l'intérieur »[1], apporte à l'appréciation littéraire des œuvres qu'on croyait le mieux connaître. On voudrait ici rechercher, dans une direction très particulière et qui n'épuise certes pas la totalité du problème, si le polythéisme (ou la mythologie, c'est au fond toute la question) de Virgile n'est pas susceptible de recevoir, lui aussi, d'un enracinement plus exact dans la religion contemporaine, quelques lumières favorables ; car il y a longtemps que la critique littéraire s'attriste — ou se réjouit malignement — de n'y trouver que froideur et convention.

Mais essayons d'abord de préciser l'origine de cette impression désagréable ; sans cette démarche préliminaire, notre effort de compréhension risquerait de manquer l'objet qui le requiert principalement.

Ce qui nous rebute, ce n'est pas que le poète ait voulu évoquer par delà les événements humains un arrière-plan surnaturel destiné à les grandir. Nous ne sommes pas gênés

1. Ch. Picard, *Les origines du polythéisme hellénique*, I, p. 13.

non plus de ce qu'Énée, le héros pieux, ou Troie, la ville sainte, soient assujettis à un sort cruel ; c'est une vieille tradition humaine que le destin s'acharne de la sorte, et nous aimons en retrouver l'horreur. A plus forte raison, tout pénétrés que nous sommes par le christianisme ou par la conception d'une dialectique ascendante de l'histoire, pourrions-nous aussi sympathiser littérairement avec un poème qu'animerait l'action d'une Providence constructive et philanthrope ? La pluralité des dieux elle-même, si étrangère qu'elle apparaisse de prime abord aux catégories modernes, ne serait en soi qu'un embarras superficiel et tôt dépassé ; dans une très large mesure, qu'était-ce qu'un moyen, guère plus imparfait que d'autres, de traduire la plénitude de l'unique, ineffable, indescriptible divinité ? S'il existe un Dieu suprême, à la fois maître du destin et source pour les hommes de toute lumière, pourquoi ne parlerions-nous pas tantôt de Jupiter, tantôt d'Apollon ? Pourquoi le visage le plus tendre de sa Providence envers un héros chéri, une nation prédestinée, ne serait-il pas figuré par celui d'une Vénus maternelle ? Dans la diversité des épisodes, la pluralité des noms ne porte pas atteinte à l'unité divine, une unité dont la débordante richesse se prête comme spontanément à tous les visages.

Mais précisément la « mythologie » de l'*Énéide* ne se laisse pas ramener là tout entière : si les divinités n'étaient vraiment qu'un fond de tableau, un autre nom du destin, des aspects ou des symboles d'un Dieu unique, comment concevoir qu'elles puissent dialoguer, s'opposer, intriguer les unes contre les autres, manifester dans leurs rapports mutuels, dans toute leur psychologie, les caractères d'une existence autonome et distincte ? Junon se met en travers des destins, poursuit ses disputes avec Vénus jusque devant le trône de Jupiter, sollicite Éole. Des attributs ou des symboles ne dialoguent ni ne s'opposent, ni ne manifestent une personnalité indépendante.

De ce polythéisme réel, irréductible, qui constitue la pierre d'achoppement des lecteurs et des exégètes, il ne nous paraît pas de bonne méthode de chercher une justification

d'ordre uniquement littéraire[1]. Tout d'abord, l'*Énéide* n'est pas uniquement ni principalement une œuvre d'imagination justiciable de la seule critique esthétique ; elle a été voulue par Virgile, saluée dès l'origine comme une œuvre nationale, éminemment sérieuse : les agissements des dieux y sont mêlés de trop près à des événements devenus dans l'imagination historique des Romains trop importants, pour qu'il ne soit pas en définitive bien gênant d'y voir seulement un merveilleux de fantaisie. D'ailleurs, si cette mythologie polythéiste ne figurait chez Virgile que par une fidélité littéraire à ses modèles homériques, comment comprendrait-on qu'il lui eût fait la part si grande ? Ni dans l'*Iliade*, ni dans l'*Odyssée* nous ne voyons les événements humains suspendus aussi étroitement à des causalités, à des motivations surnaturelles, et c'est ce que les critiques remarquent d'ordinaire, et fort justement, quand, se heurtant à un autre des scandales de l'*Énéide*, ils opposent au personnage d'Énée, enjeu et jouet des rivalités divines, la libre expansion, l'autonomie intérieure des héros homériques[2]. Plutôt qu'à Homère, il conviendrait peut-être de songer ici à la tradition de l'épopée romaine : dans les *Annales* d'Ennius tout au moins — mais l'invention en doit remonter à Naevius — l'hostilité de Junon, en rapport avec son affection pour Carthage, semble bien avoir pesé sur les premières étapes du développement romain[3] ; et Virgile y fait peut-être

1. C'est, on le sait, la solution communément proposée, cf. G. Boissier, *La religion romaine d'Auguste aux Antonins*, I, p. 281 ; R. Heinze, *Virgils epische Technik*, p. 284, 289, 297.

2. Cf. R. Heinze, *l. l.*, p. 293 ; M.-P. Nilsson, *Götter und Psychologie bei Homer* (*ARW.*, XXII, 1923/4, p. 363-390), p. 366, 390.

3. Servius, *Aen.*, I, 281 : « *Consilia in melius referet* » *quia bello Punico secundo, ut ait Ennius* (fr. 291 Vahlen), *placata Iuno coepit fauere Romanis.* Cette référence aux guerres puniques (cf. encore *infra*, p. 796, n. 1) semble bien dénoncer un motif créé par Naevius : chez Naevius en effet les perspectives de la rivalité entre Rome et Carthage dominent toute la légende des origines romaines, il n'en est plus de même chez Ennius où notamment le personnage de Didon, si chargé de valeur prophétique, semble avoir disparu du récit des aventures d'Énée (cf. J. Perret, *Les origines de la légende troyenne de Rome*, p. 521). — Quant aux interventions personnelles de Vénus en faveur d'Énée et des Troyens (dans des circonstances apparemment comparables à celles du premier livre de l'*Énéide*), puis en faveur d'Ilia,

directement allusion[1]. Mais qui croira que l'exemple d'Ennius aurait pu le déterminer à adosser son récit à une représentation du monde surnaturel qui eût répugné à sa philosophie personnelle ou à celle de ses contemporains ?

Il est bien vrai qu'à Virgile lui-même ces antagonismes surnaturels, avec toute la personnalité qu'ils supposent à des dieux distincts, sont apparus parfois scandaleux. *Tantaene animis caelestibus irae.* Mais cette exclamation célèbre ne témoignerait-elle pas que Virgile croit à la possibilité effective de ces colères dont il s'étonne[2] ? On ne s'étonne, on ne se scandalise que de ce qu'on tient pour réel. Si les colères de Junon n'eussent été à ses yeux que pure fiction littéraire, eût-il été bien habile d'attirer l'attention du lecteur sur ce qu'elles ont de peu croyable ? N'était-ce pas suprême maladresse que de manifester soi-même un scepticisme qui ruinât toute l'architecture religieuse sur laquelle repose le poème ? La question de Virgile nous paraît au contraire témoigner, en accord avec l'ensemble de l'œuvre, des sentiments d'un homme qui s'étonne sans doute de certains aspects des traditions qu'il reprend à son compte, mais sans que cet étonnement devant un des mystères du monde surnaturel l'amène à douter que ce mystère ne doive en définitive être accepté, soit comme élément d'une tradition religieuse dont le penseur même n'a pas qualité pour s'affranchir, soit comme un moyen — possible, après tout — de rendre compte du spectacle si déconcertant, si scandaleusement immoral lui aussi, des événements qui se déroulent sur la terre.

---

la mère des jumeaux, on en retrouve le témoignage explicite aussi bien chez Naevius (fr. 14, 15 Morel) que chez Ennius (fr. 55, 56 Vahlen).

1. *Énéide*, I, 19-20 : *Progeniem... Troiano a sanguine duci audierat, Tyrias olim quae uerteret arces.* Servius *(ad loc.)* commente : *Perite « audierat » : in Ennio enim inducitur Iuppiter promittens Romanis excidium Carthaginis.* Sur cet artifice par lequel un poète feint qu'un de ses personnages se rappelle un événement dont il fut le témoin ou une parole qui lui fut adressée dans un poème antérieur, cf. I. Vahlen, *Ennianae poesis reliquiae*[2], p. CLIX-CLX.

2. « Il lui fallait bien, écrit G. Boissier *(l. c.)*, accepter des dieux et des déesses qui se mettent en colère, puisque c'est la colère de Junon qui amène les principaux incidents de son poème. » C'est là, croyons-nous, prendre le problème à l'envers ; rien n'obligeait Virgile à motiver de la sorte les incidents de son poème.

Mais cette hypothèse qui restitue tout son sérieux à la « mythologie » de l'*Énéide* est-elle compatible avec ce que nous entrevoyons par ailleurs des représentations de la pensée religieuse contemporaine ?

On est souvent tenté d'attribuer aux penseurs de cette époque un véritable monothéisme, et il est vrai qu'ils affirment hautement l'unité de l'essence (ou de la nature) divine. Mais il ne s'ensuit pas que les dieux de la religion commune soient réduits de ce fait à n'être plus que de simples noms, de simples spécifications d'un seul et unique grand dieu. Sans doute les philosophes anciens s'expriment-ils souvent comme s'ils pensaient ainsi et on ne trahit pas gravement leur pensée, on en développe seulement une virtualité bien réelle, en l'exposant de la sorte. Où commence la trahison, c'est quand, transposant leurs affirmations dans les cadres de la pensée moderne, on croit que, posant l'unité divine, ils ont pris position — et négativement — vis-à-vis d'un problème qui est passé au premier plan depuis le christianisme, mais qui ne les retient guère, celui de la pluralité des dieux. En bref, on a peut-être tort de supposer que pour les Anciens affirmer l'unité de Dieu, c'est exclure la pluralité des dieux.

Qu'une certaine distinction personnelle entre les dieux (pour parler le langage de la philosophie moderne) soit compatible, par exemple, avec le monisme théologique de ce néo-stoïcisme platonisant qu'on retrouve chez Varron comme dans le discours d'Anchise, qu'un véritable polythéisme constitue même un des aspects de cette doctrine, c'est ce qu'éclaire singulièrement, croyons-nous, la considération de l'anthropologie, c'est ce qu'établissent de façon assez claire les dogmes de l'eschatologie correspondants.

Le problème anthropologique est en effet, depuis Platon, identique au problème théologique[1]. Car les âmes humaines, elles aussi, non moins que les dieux, sont parcelles de Dieu. Bien plus, elles n'ont d'être que ce qu'elles ont de Dieu et

1. Platon, *Phaedr.*, 246 avec les commentaires de L. Robin, éd. de la *Coll. des Univ. de France*, p. lxxx-lxxxii, 36.

toutes les âmes ne sont qu'un Dieu[1]. Cela n'empêche pas ces âmes foncièrement unes d'être à certains égards distinctes, et si le métaphysicien pense que cette distinction n'est qu'apparente, cela ne l'empêchera pas, s'il se fait législateur, par exemple, de tenir compte qu'il existe plusieurs hommes et même, suprême paradoxe puisque nul n'a d'être que par Dieu souverainement bon, des méchants. A y bien réfléchir, à la lumière de cette antinomie fondamentale, un dialogue entre Junon et Éole, une dispute entre Vénus et Junon ne sont pas plus impensables, ils offrent à l'esprit exactement la même sorte de difficulté, qu'un dialogue entre Énée et Achate, ou une querelle entre Énée et Turnus. Pourquoi n'y aurait-il pas *des* dieux puisqu'il y a *des* hommes, puisque l'unité de l'Esprit n'exclut pas la pluralité des esprits ?

Que telle soit bien, vis-à-vis de la distinction des dieux, la position de nos auteurs, c'est ce qui apparaît encore à considérer leur eschatologie. Au moment de l'*ekpyrosis* une véritable révolution s'accomplit : toutes les parcelles de Dieu disséminées dans l'univers retournent se confondre en lui ; les dieux alors périssent ; au delà, un certain univers se recrée. On ne saurait dire plus clairement qu'en dehors de ces crises cycliques où ils vont se fondre dans l'indistinction du Divin, les dieux possèdent une existence distincte : au cours des époques proprement cosmiques, le Divin est représenté dans le monde en forme d'êtres multiples[2].

---

1. Virgile, *G.*, IV, 221-225 ; *Aen.*, VI, 724-729 ; Cicéron, *Tusc.*, I, 65-66 ; *Nat. deor.*, I, 31 avec les remarques de P. Boyancé, *Études sur le Songe de Scipion*, p. 124-125 et de Ch. Josserand, *L'âme-dieu, à propos d'un passage du Songe de Scipion*, *AC.*, 1935, p. 141-152. Sur le panthéisme stoïcien et les difficultés qu'il rencontre au problème de l'individuation, cf. É. Bréhier, *Chrysippe*, p. 153-154.

2. Cf. Plutarque, *Comm. not.*, xxi, p. 1075 a (*SVF.*, II, p. 309) : Ἀλλὰ Χρύσιππος καὶ Κλεάνθης, ἐμπεπληκότες, ὡς ἔπος εἰπεῖν, τῷ λόγῳ θεῶν τὸν οὐρανόν, τὴν γῆν... οὐδένα τῶν τοσούτων ἄφθαρτον οὐδ' ἀΐδιον ἀπολελοίπασι πλὴν μόνου τοῦ Διός, εἰς ὃν πάντας καταναλίσκουσι τοὺς ἄλλους ; *De Stoic. repugn.*, xxxviii, p. 1051 f (*SVF.*, *ibid.*). Les textes latins ne sont pas moins clairs : Lucain, V, 634-636 ; VI, 696-698 ; Sénèque, *Agam.*, 485-487 et même Pline, *Ep.*, VI, xx, 15, témoin de la croyance populaire. Sur cette doctrine, cf. É. Bréhier, *op. cit.*, p. 202 ; H. Jeanmaire, *Introd. à l'étude du l. II du De natura deorum* (*RHPh.*, 1933, p. 5-57), p. 32-33.

Les textes de Varron illustrent à plein cette attitude ambiguë d'une théologie qui proclame l'unité de Dieu tout en maintenant la réalité des dieux[1] et qui effectivement n'a jamais abouti à un monothéisme véritable comme celui de la tradition judéo-chrétienne. Les citations et les contre-sens philosophiques de saint Augustin sont à cet égard tout à fait significatifs : « C'est Tellus, écrit Varron, qu'on retrouverait sous le nom d'Ops, parce que le travail l'améliore, de Mère parce qu'elle a une abondante fécondité, de Grande parce qu'elle produit les aliments, de Proserpine parce que c'est d'elle que les blés sortent peu à peu, de Vesta parce que l'herbe est son vêtement ; il est encore d'autres déesses qu'on ramène ainsi fort justement à Tellus. Cette doctrine n'est d'ailleurs pas incompatible avec les traditions de nos ancêtres sur la pluralité de ces déesses ; il peut arriver qu'un objet ait son unité et qu'il y ait en même temps en lui une multiplicité ». On ne s'étonnera pas de l'indignation d'Augustin qui flaire là encore une coupable concession de Varron aux erreurs de ses contemporains : « Comment les deux doctrines ne seraient-elles pas incompatibles ? N'y a-t-il pas de différence entre une déesse dotée de plusieurs noms et plusieurs déesses ? J'accorde que dans un homme, par exemple, on puisse distinguer une multiplicité » — le même homme sera père de famille, Romain, magistrat, etc. — « mais y aura-t-il pour cela plusieurs hommes ? Le cas est le même s'il s'agit d'une déesse unique ; y aura-t-il aussi du même coup plusieurs déesses ?[2] » Saint Augustin n'a pas pensé qu'entre la multiplicité et l'unité il existe plusieurs types concevables de rapports et selon lesquels le degré d'être attribué au multiple est conçu de façons bien différentes. Précisément, le type de rapports auquel il a lui-même songé, celui d'une personne à ses attributs, est un de

1. « *Modo unum, tum autem plures* », c'est le reproche de l'épicurien Velléius (*Nat. deor.*, I, 31) à la théologie du Socrate de Xénophon, mais cette ambiguïté est celle de toute la pensée antique (hormis précisément les épicuriens) dans la mesure où elle dépend du mouvement socratique.

2. S. Augustin, *Ciu. Dei*, VII, xxiv, et nos remarques, éd. des *Classiques Garnier*, p. xiii-xiv.

ceux qui confèrent au multiple le minimum de réalité. Il n'en est pas de même, tout au contraire c'est le multiple qui paraît plus concret, plus réel que l'un, si, avec les platoniciens, on songe au rapport de l'Esprit aux esprits ou, avec le Portique, à ceux de la Vie aux vivants ; Varron, comme Virgile *(spiritus intus alit)*, se situe précisément à la rencontre de ces deux courants de pensée ; comment eût-il hésité à tenir pour la pluralité des dieux ?

Varron est un des penseurs antiques les plus sages, les plus raisonnables. Chez d'autres esprits plus aventureux ou plus poètes, ou plus portés à ressentir, dans le monde, des présences, cette même conception d'une divinité partout répandue dont la plénitude et l'universalité ont pour effet de promouvoir une multiplicité d'êtres surnaturels distincts, a engendré tout un ensemble de spéculations sur les héros, les génies, les démons. Nous voyons chez Apulée qu'elles étaient très propres à rendre compte des traditions poétiques ou populaires relatives aux dieux : « Qu'il y ait eu quelque démon pour embrasser la cause des Grecs et combattre les Troyens tandis qu'un autre protégeait les Troyens contre les Grecs et que ces démons aient lutté les uns contre les autres en faveur de ceux qu'ils aimaient contre ceux qu'ils haïssaient, c'est un point où le récit des poètes n'est pas tellement éloigné de la vérité[1]. » Il n'y a guère d'apparence que cette exégèse des poèmes homériques soit une innovation d'Apulée[2] : depuis qu'avec Platon la démonologie a reçu droit de cité dans la pensée grecque — sans doute parce qu'elle est liée de près à la conception du divin qu'il a plus qu'aucun autre travaillé à instaurer[3] — tant de philosophes et théologiens se sont occupés et d'Homère et des démons[4].

1. S. Augustin, *ibid.*, IX, vii, d'après Apulée, *De deo Socr.*, xi.

2. On la retrouve identique chez Plutarque, *Isis*, xxv-xxvi ; *De def. orac.*, xv.

3. Cf. L. Robin, *La théorie platonicienne de l'amour*, p. 131-138.

4. Le second livre du Περὶ Θεῶν de Chrysippe était, d'après Philodème (*De piet.*, xiii — *SVF.*, II, p. 316), consacré à une exégèse philosophique d'Orphée, de Musée, d'Homère, d'Hésiode, d'Euripide et on sait que les stoïciens, tout en recourant à des allégories naturalistes, ont eux aussi largement spéculé sur l'existence de démons bons et mauvais (Aetius, I, viii, 2 — *SVF.*, II, p. 320 ; Plutarque, *De def. orac.*, xvii — *SVF.*, II, p. 321).

La Junon virgilienne, si elle est, comme le voulait Servius en bon disciple de Varron, la divinité de l'air — et c'est à ce titre qu'elle entretiendrait avec Éole d'aussi bons rapports[1] — ne serait-elle pas un de ces génies passionnés que beaucoup d'humilité peut arriver à fléchir[2] ? Et, entre les dieux et les hommes, quel peut être le statut de ces êtres surnaturels de rang inférieur, Juturne, Opis — nymphes, nous dit Virgile, mais si différentes de la tradition grecque ? Ne faut-il pas voir en elles de véritables démons ?

Entre un Varron qui retient au moins l'existence de quelques grands dieux distincts et un Apulée qui sent le monde peuplé d'êtres invisibles, dans la lignée de philosophies où les ambiguïtés des doctrines de la participation ne font point sentir d'exclusive entre l'affirmation de l'unité divine et la prise en considération de dieux multiples et distincts, peut-être, revisant quelque peu l'idée que nous nous faisons communément de la « mythologie » de l'*Énéide*, ne devrions-nous pas nous étonner de rencontrer un Virgile plus réellement polythéiste, moins proche de nous que nous ne croyions, mais plus enraciné dans son temps. Nous y gagnerions au moins de voir s'animer, prendre relief, des scènes que nous ne pouvions nous empêcher parfois de trouver un peu conventionnelles, ou construites en porte-à-faux. Et, dans un tel climat, peuplé de ces dieux — ni fantoches littéraires, ni symboles, ni allégories, bien plutôt êtres vivants, frémissants — auxquels, intérieures à la même piété, l'âme dédie tantôt l'hommage de la crainte qui accepte de ne pas tout comprendre et qui révère, et celui d'une familiarité qui ne refuse ni l'attendrissement ni même le sourire,

1. Servius, *Aen.*, I, 78. Sur l'identification de Junon avec l'air, cf. Cicéron, *Nat. deor.*, II, 66, qui renvoie aux *Stoici* et S. Augustin, *Ciu. Dei*, IV, x, sûrement d'après Varron.

2. C'est l'interprétation que S. Augustin (*Ciu. Dei*, X, xxi) donne du personnage de Junon dans l'*Énéide*, alléguant les recommandations d'Helenus (*Aen.*, III, 438-439), les fureurs de la déesse (*Aen.*, VII, 310). Il est en tout cas frappant de constater à quel point la description que fait Apulée (*De deo Socr.*, xii) de la psychologie des démons s'applique exactement à la psychologie des dieux de Virgile.

n'était-ce pas, après tout, une grande idée, digne d'émouvoir l'imagination et le cœur du poète, d'avoir conçu, parallèles aux actes décisifs qui, installant définitivement les Troyens au Latium, consacreront chez les hommes le triomphe du courage fidèle, la paix, l'union revenant elles aussi chez ces dieux, l'apaisement dans le monde surnaturel, lui-même longtemps troublé, d'un de ces mystérieux orages dont les remous s'inscrivent sur la terre en tant de malheurs et de crimes, l'établissement au seuil de l'histoire romaine d'une conspiration favorable de toutes les puissances, *pacem deum*[1] ?

Jacques Perret.

1. Sur l'importance de cette notion, cf. W. Kroll, *Die Religiosität in der Zeit Ciceros* (*NJW.*, 1928, p. 519-531), *passim*, et notamment, p. 520-525.

IL « CERBERO » DI SARAPIDE

Sarapide, il grande iddio di Alessandria, appare nella tradizione iconografica antica generalmente associato con Cerbero, il mostro infernale a tre teste. L'associazione risale al famoso simulacro Alessandrino di Sarapide, che Macrobio ci descrive nei termini seguenti : *Saturn.*, I. 20, 13 : ... *simulacro signum tricipitis animantis adjungunt, quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem ;* 14. *dextra parte caput canis exoritur mansueta specie blandientis, pars vero laeva cervicis rapacis lupi capite finitur,...* 15. *ergo leonis capite monstratur praesens tempus, quia condicio eius inter praeteritum futurumque actu praesenti valida fervensque est. Sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur et auferlur. Item canis blandientis effigies futuri temporis designat eventum, de quo nobis spes, licet incerta, blanditur.*

Il Cerbero di Sarapide con le sue tre teste è dunque secondo Macrobio un simbolo del Tempo nei suoi tre momenti : il presente, il passato e il futuro ; la testa mediana, di leone, rappresenta il presente nella piena efficienza della sua attualità ; la sinistra, che è di lupo rapace, rappresenta il passato, di cui va distrutto perfino il ricordo ; la destra, di cane carezzevole, rappresenta il futuro con le lusinghe delle sue vaghe speranze.

Vien fatto spontaneamente di pensare che l'interpretazione simbolistica di Macrobio sia puramente soggettiva, suggerita dalle tendenze comuni alla speculazione filosofica del suo tempo. A prima vista saremmo tentati di non farne

maggior conto che di quella suggerita da Porfirio, che metteva in relazione le tre teste con i tre elementi dell'acqua, della terra e dell'aria[1].

D'altra parte convien riconoscere all'interpretazione di Macrobio una intrinseca organicità, in quanto essa non si limita al *triciput animans*, e si estende a Sarapide stesso, spiegando l'attributo in funzione del dio. Infatti il dio Sarapide è per Macrobio il sole[2] : il *kalathos* sopra la testa significa la sublimità del sole e la sua potenza[3]. Il sole è l'autore del tempo[4] : il *triciput*, essendo il tempo, è il naturale attributo del sole[5].

Anche questo è conforme alle tendenze speculative dell'epoca. Ma l'identificazione di Sarapide col sole è più antica di Macrobio, e non appartiene soltanto alla esegesi speculativa, bensì anche alla religione e al culto[6]. Ἡλιοσάραπις compare in iscrizioni votive[7] ; Ἥλιος Σάραπις si trova già sopra una moneta di Domiziano del 94 d. Cr.[8]. Su una lucerna ed altre terrecotte è rappresentato Sarapide come Helios con la testa radiata e nimbata[9]. Nel sincretismo religioso, Sarapide fu

1. Porphyr., *De philos. ex orac. haur.*, ap. Euseb., *Praep. evang.*, IV, 23, 6.

2. Sarapis et solis unam et individuam esse naturam, Macrob., *Sat.*, I, 20, 17.

3. Et altitudinem sideris monstrat et potentiam capacitatis ostendit, *ibid.*, 15.

4. Porphyr., *De imagin.*, ap. Euseb., *Praep. evang.*, III, 11, 27 ; cfr. Macrob., *Sat.*, I, 21, 13.

5. Tempora autem cui nisi proprio famularentur auctori ?, Macrob., *ibid.*, 1, 20, 15.

6. Nonchè, naturalmente, alla magìa : Sarapis come Helios, Mithra e Samas nei papiri magici greci, Hopfner, *Archiv Orientálni*, 3, 1931, 154.

7. Sinope, θεῷ Ἡλιοσαράπει, D. M. Robinson, *American Journal of Archaeology*, 9, 1905, 306, n° 30 ; cfr. 303, n° 25, 323, n° 64. — Anche su una lucerna in terracotta da Puteoli in forma di navicella : λαβέ με τὸν Ἡλιοσέραπιν, *IG*, XIV, 2405 ; W. Weber, *Die ägypt.-griech. Terrak.*, Berlin, 1914, t. I, 12 ; *Drei Untersuchungen zur ägypt.-gr. Religion*, Heidelberg, 1911, 13 sqq. ; Walters, *History of Pottery*, II, pl. 63, 1.

8. Roscher, *Lexikon*, I, 2026.

9. Weber, *Terrak.*, Textb. 21, 213 ; I, p. 138, fig. 82 (la lucerna è quella già menzionata alla n. 7). — In alcune terracotte dove ai piedi di Sarapide, in luogo del 'Cerbero' a testa mediana di leone, sta, a quanto pare, un leone vero e proprio con una testa sola, si tratterebbe, secondo il Weber (*Terrak.*, p. 7), di Sarapide solare, essendo il leone simbolo del sole (cfr. il leone su la lucerna Weber, *Terrak.*, t. 1, 12, e la moneta Dattari, *Numi Alexandrini*, t. XXVI, 2965).

identificato specialmente con Zeus[1], e sotto il triplice nome di Zeus-Helios-Sarapis[2] il dio di Alessandria fu adorato come divinità universale, divinità pantea[3], che riassumeva in sé tutte le altre[4].

Inoltre su alcune monete di Alessandria è raffigurata la testa di Sarapide nel mezzo dello zodiaco[5]. In altre monete alessandrine è rappresentato Sarapide in atto di essere baciato dal sole[6]. Questa singolare rappresentazione è illustrata da un passo di Rufino, ove è detto che ogni anno si celebrava nel Serapèo di Alessandria la visita del sole a Sarapide : il santuario era orientato in modo[7] che in quel dato giorno — il giorno anniversario della inaugurazione del tempio —, nel momento stesso in cui una imagine del Sole portata in processione era introdotta nel Serapèo, il primo raggio del sole nascente attraverso una piccola finestra della facciata andava a colpire, entro la cella, la testa del simulacro posandosi su le labbra del dio[8]. In una moneta alessandrina di Lucio Vero è rappresentata appunto la facciata del Serapèo con — sotto

1. εἷς Ζεὺς Σάραπις : Weinreich, *Neue Urkunden zur Sarapis-Religion*, Tübingen, 1919, 17 svv., 24 sqq. ; cfr. E. Peterson, Εἷς Θεός, Göttingen, 1926, 227 sqq.

2. Ζεὺς Ἥλιος Σάραπις, *CIG*, 4713 *e*, *f*, 4962 ; *IG*, XIV, 914 sqq., 1023 sqq., 1030 sqq., 1084, 1127, 2244 ; *Supplementum Epigraphicum Graecum*, n° 455, 658 (n° 454 Ζεὺς Ἥλιος; cfr. Ζεὺς Ἥλιος, Ἥλιος (Σάραπις) in iscrizioni di Sinope, *Amer. Journ. of Arch.*, 1905, p. 303, n° 25, 323, n° 64). — Εἷς Ζεὺς Σάραπις Ἥλιος (mitreo delle Terme di Caracalla), Cumont, *Les religions orientales dans le paganisme romain*[4], p. 79 ; *Comptes rendus de l'Acad. des Inscript.*, 1919, 313 sv. — Εἷς Ζεύς, εἷς Ἀΐδης, εἷς Ἥλιός ἐστι Σάραπις, Julian, *Orat.*, 4, 135 *d* Hertl.

3. Serapi pantheo, *CIL*, II, 46.

4. Aristid., *Orat.*, 45, 14-15.

5. Dattari, *Numi Alexandrini*, t. XXVI, 2982 ; altre volte le due teste di Sarapide ed Iside, *ibid.*, 2983 ; oppure di Helios e Selene, *ibid.*, 2984.

6. Dattari, *l. l.*, t. XXIV, 5983 (Massimiano). — Così anche in una moneta di Nicomedia (Otacilia Severa), Waddington-Babelon-Reinach, *Monnaies grecques d'Asie Mineure*, I, 3, Paris, 1910, p. 566, nrr. 378 e 380, pl. 98, 4 (e 5). — Così anche nella lucerna in terracotta Pagenstecher, *Bulletin de la Société archéol. d'Alexandrie*, 1909, 269.

7. Cfr. Nissen, *Orientation*, Berlin 1906, 96.

8. Rufin. *Hist. eccles.*, XI, 23. — Rufino descrive anche il meccanismo onde, per mezzo di un magnete collocato nel soffitto, si sollevava poi l'imagine (in ferro) del Sole, per rappresentare alla moltitudine dei fedeli il dipartirsi del Sole da Sarapide (« surrexit, aiebant, Sol, ut valedicens Serapi discedat ad propria »).

il frontone — un'apertura quadrangolare che lascia vedere nell'interno la testa del colosso di Sarapide[1].

L'intima connessione di Sarapide col sole non è dunque, come è stato affermato[2], di origine greca, bensì primamente egiziana. L'esegesi solaristica di Macrobio — o della sua fonte — può essere arbitraria, soggettiva e puramente speculativa nella interpretazione dei singoli particolari ; ma ha — sia pure indirettamente — un fondamento reale nella tradizione religiosa, cioè nella originaria natura solare di Sarapide. In ciò sta anche il fondamento della interpretazione macrobiana del sarapico *tricipul*, — come ora diremo.

L'istituzione del culto di Sarapide suole essere considerata sopratutto nella sua portata politica, e troppo poco nel suo intimo significato religioso[3]. Tolomeo non è il sovrano spregiudicato che nella religione vede soltanto un *instrumentum regni*. Questa concezione troppo « moderna », o troppo poco « antica », è estranea al clima culturale dell'ellenismo in genere e a quello dell'ellenismo egiziano in particolare. Tolomeo ha dietro di sè una remota tradizione da seguire, e un grande modello prossimo da imitare. L'una e l'altro concorrono ad affinare il suo senso religioso. Come successore dei Faraoni e come diadoco di Alessandro, egli è l'interprete di reali e concrete esigenze che sono prima di tutto religiose, e come tali sono da lui stesso sentite, anche se utilizzate a scopo politico.

La esigenza principale era che Alessandria avesse il suo Dio[4]. Ad ogni città che si fonda, è una vita nuova che inco-

1. Dattari, *l. l.*, t. XXX, 3803.

2. G. Rœder, in Pauly-Wissowa, *R. Enc.*, I, A, 2421.

3. Jouguet, *La politique intérieure du Premier Ptolémée* (*Bulletin de l'Institut français d'Archéologie Orientale*, 30, 1, Le Caire, 1930, 513 sqq.) ; Eliz. Vischer, *Götter u. Kulte im ptolemäischen Alexandrien*, Amsterdam, 1938, p. 20 sqq.

4. Sarapis Polieus (uno dei pochissimi epiteti del dio) è attestato in una iscrizione di Chois (2° sec.), Milne, *Journal of Hellenic Studies*, 21, 1901, 275 sqq., e in una di Koptos (3° sec.), Weigall, *Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 1907, p. 49 ; ma appartiene essenzialmente ad Alessandria : H. Henne, *La gymnasiarchie de Sarapis 'Polieus' et les Olympiades alexandrines*, *Mélanges Maspéro*, II, Le Caire, 1934-37, 297 svv. (Sarapis πολιοῦχος, Julian., *Epist.*, 51, p. 556, Hertl. = 111, p. 188 Bidez).

mincia, un nuovo destino che si inaugura, pieno di incognite e di mistero. Alessandria era la nuova capitale del nuovo Egitto : con la sua fondazione si apriva un nuovo periodo di storia egiziana : il suo destino era il destino di tutto il paese. Fondata dal conquistatore straniero, sede di una straniera dinastia, Alessandria tuttavia doveva non esser da meno delle vetuste città ch'erano state le capitali dell'Egitto antico e antichissimo. Menfi e Tebe erano durate per secoli, e duravano ancora. Alessandria del pari doveva vivere nei secoli e nei millenni. Il suo destino, senza passato, era tutto proteso verso il futuro. Alessandria, la città nuova, doveva prima di tutto essere sicura della sua stabilità nel tempo, della sua durata, della sua perpetuità.

Questa particolare esigenza di Alessandria non poteva essere soddisfatta che dalla religione. Il Dio di Alessandria doveva essere un dio universale come il tebano Amun e il menfitico Ptah ; ma doveva sopratutto esser tale da garantire alla città nuova una vita imperitura. Nel racconto del Pseudo-Callistene, Alessandro domanda, in Libia, al dio Ammon di indicargli dove fondare una città che tramandi per sempre il ricordo del suo nome (ἀείμνηστον I 30). E il dio gli risponde che il suo nome durerà nei secoli (αἰῶσι ἀγηράτοισι νεάζειν, *ibid.*), se egli fonderà una città di fronte all'isola di Proteus, là dove regna un dio misterioso, designato dall'oracolo col nome di *Aion Ploutonios*. Proseguendo il suo viaggio, Alessandro trova finalmente il sito indicato, e si accinge a sacrificare all'ignoto dio del luogo, — quand' ecco un' aquila piomba a rapire le interiora della vittima e le trasporta lontano sopra un altro altare presso un santuario vetusto, con obelischi portanti il nome di Sesonchosis (= Sesostris)[1], e, dentro, un simulacro seduto, impenetrabile ad ogni mortale[2]. Si tratta del dio Sarapide. Infatti, invocato da Alessandro, il dio gli si rivela per tale, e lo assicura che Alessandria, e con essa implicitamente il

1. Theopomp., ap. *Schol. Apollon. Rhod. Argon.*, IV, 272.
2. Pseudo-Callisthen., I, 33.

suo nome, durerà in eterno, perchè egli stesso, Sarapide, la proteggerà nei secoli dei secoli[1].

Sarapide, come dio del sole, è il garante naturale della durata di Alessandria nel tempo, perchè il sole è naturalmente l'autore e il signore del tempo[2]. Il *triciput animans* che accompagna il dio rientra in questa simbologia, perchè secondo Macrobio (v. sopra) le tre teste corrispondono ai tre momenti del tempo : presente, passato e futuro. Se l'interpretazione solare di Sarapide in Macrobio non è, come abbiamo visto, puramente speculativa, anche quella del *triciput* come simbolo del tempo può avere un suo fondamento nella tradizione religiosa egiziana. Che così sia realmente risulta dalle ricerche da me condotte su questo argomento, che saranno svolte in un mio libro di prossima publicazione. Qui basti segnalare quanto segue.

Il Cerbero greco non fu mai, per quanto si sa, un simbolo del tempo. Il *triciput animans* di Sarapide non è il Cerbero greco. Ha bensì, come il Cerbero greco, tre teste ; ma di esse una sola è di cane ; le altre due sono di leone e di lupo (Macrobio). Di leone è la testa mediana ; e poichè il corpo stesso del *triciput* non è di cane, ma di leone, convien dire che propriamente esso non è un cane a tre teste (Cerbero), bensì un leone con due teste laterali in più, una di lupo e una di cane.

Certo, non tutta la descrizione di Macrobio sarà da prendere alla lettera : una parte è pur da fare alla sua tendenza sistematica e speculativa, specialmente nella particolare assegnazione del presente al leone, del passato al lupo, del futuro al cane. Ciascuno di questi tre animali, per la sua natura vorace, può essere adatto ed appropriato a simboleggiare il tempo che tutto divora[3]. Ma in Macrobio la voracità appare più special-

1. *Ibid.*

2. Vedi sopra alla n. 4 — Cfr. Macrob., I, 21, 13 : Apud eosdem (Aegyptios) Apollo, qui est sol, Horus vocatur, ex quo et horae viginti quattuor, quibus dies noxque conficitur, nomen acceperunt, et quattuor tempora, quibus annuus orbis impletur, horae vocantur.

3. Cfr. quel che di Cerbero, cioè del « Cerbero » alessandrino, è detto in Jul. Valer., 182, 6 : Cerberus (est) mala ventris edacitas, cui quia non unum sufficit

mente in rapporto col passato, che è rappresentato dal lupo. Quanto al cane, é da tener presente che esso è propriamente l'animale di Anubis, e Anubis fu identificato in Egitto con Kronos[1], cioè con Chronos, il « Tempo »[2].

Ad ogni modo l'idea centrale dell'esegesi macrobiana, cioè la concezione del *triciput* di Sarapide come simbolo del Tempo tripartito, ha, a mio avviso, un fondamento reale nella religione alessandrina in rapporto con la eternità di Alessandria. Ad Alessandria infatti fiorì, in età ellenistica e romana, il culto di Aion, il « Tempo »[3]. A questo Aion alessandrino un personaggio romano del I sec. a. Cr. dedicava in Eleusi una statua[4], affinchè esso — com'era effettivamente nel suo carattere di signore del tempo senza fine — assicurasse la « potenza » (κράτος) di Roma e la « durata » (διαμονή) dei misteri eleusini : quell' Aion, che nell'iscrizione stessa è celebrato come « colui che è e fu e sarà » (ὁποῖος ἔστι καὶ ἦν καὶ ἔσται), cioè appunto come il Tempo nei suoi tre momenti : il presente, il passato e il futuro.

R. Pettazzoni.

---

rostrum (Axelson, *Bull. de la Société Royale des Lettres de Lund*, 1935-36, Lund, 1936, p. 58), terna ora collata sunt.

1. Cfr. F. von Bissing, *Aegypt. Kultbilder der Ptolemaier- und Römerzeit*, Leipzig, 1936, p. 28.

2. Cfr. il mio articolo *Kronos-Chronos in Egitto*, in « *Mélanges Bidez-Cumont* », *Latomus*, 1949.

3. Epiphan., *Panar. haeres.* LI, 22, 3-11 Holl II, p. 284 sqq.

4. Dittenberger, *Sylloge*, III[3], n° 1125 ; O. Weinreich, *Aion in Eleusis* (*Archiv f. Religionswissenschaft*, 19, 174 sqq.). — Sul concetto di διαμονή in rapporto con αἰών-*aeternitas*, cfr. H. U. Instinsky, *Kaiser u. Ewigkeit*, Hermes, 77, 1942, 318. — Cumont, *Une représentation du dieu alexandrin du Temps* (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1928, 274 sqq.).

DIONYSOS VICTORIEUX SUR UNE MOSAÏQUE D'ACHOLLA

La mosaïque que nous publions vient d'un très important ensemble de pavements, découverts en 1947 à *Acholla* (Botria), actuellement en cours de remontage et de restauration au Musée du Bardo, et qui feront plus tard l'objet d'une publication complète[1].

Le tableau de la fig. 1 appartenait au décor du *frigidarium* des bains que nous appelons Thermes de Trajan. Cette partie de l'édifice comprenait un hall rectangulaire, mesurant environ 30 m. sur 13, continué au Nord par une salle à double abside ; les baigneurs avaient à leur disposition, de ce côté, une grande piscine carrée, à laquelle deux bassins plus petits faisaient pendant sur le côté Sud du Grand hall.

Le pavement de ce hall était divisé en trois bandes, de l'Est à l'Ouest. Celle du centre, plus large que les autres, avait pour principal décor six tableaux figurant les ébats de Nymphes et de Satyres. A l'Est et à l'Ouest, les deux bandes étroites montraient une exacte symétrie : au centre, un *emblèma* carré s'encastrait entre deux bandes, ornées de dieux et d'animaux marins ; celles-ci ménageaient entre elles, symétriquement, au Nord et au Sud, la place de médaillons circulaires figurant les Saisons. La bande Ouest a été presque complètement détruite et rien n'a survécu, en particulier, de son *emblèma*. Au contraire,

1. Sur ces mosaïques, cf., dès à présent, notre communication à l'Académie des Inscriptions, le 10 octobre 1947, et nos rapports à la Commission d'Afrique du Nord, au Comité des Travaux historiques (année 1947).

Fig. 1. — Le char de Dionysos victorieux (mosaïque d'Acholla).

la bande Est a pu être sauvée en entier, avec son motif central, qui fait l'objet de la présente étude.

On a représenté, dans un cadre carré de 1 m. 61 de côté, Dionysos s'avançant à gauche sur un char attelé de deux Centaures. Le dieu, debout, a le bras gauche levé ; la main saisit le haut de la hampe d'une lance-sceptre sur laquelle il s'appuie[1] ; la droite, étendue, présente un canthare doré ; le corps est couvert d'un vêtement long[2], de couleur rouge-brun, moucheté de quelques taches noires, agrafé sur l'épaule droite, de manière à laisser nus l'épaule et le sein gauches, et serré à la taille par un ceinturon fauve assez large. La bordure qui retombe le long du décolleté est frangée comme une peau de bête. Ce détail, et la couleur, prouvent qu'il s'agit, non d'une robe d'étoffe, mais d'une pelleterie, d'une nébride particulièrement longue, dépouille d'un animal de grande taille, sans doute une biche ; un voile vert et blanc, d'étoffe très légère, dont les extrémités sont prises dans le même ceinturon, se gonfle au-dessus de la tête du dieu[3]. Sur le bras gauche est replié un autre vêtement de couleur verte, qui doit être une pardalide, comme celle que portent de même manière les Centaures. La tête, légèrement inclinée sur l'épaule droite, s'orne à la fois d'une couronne de lierre et d'une *mitré* dorée[4], qui enserre les cheveux ; le visage est plein et rond, les yeux ont l'expression semi extatique que l'art hellénistique prête à

1. Cette lance, comme celle des centaures barbus, porte une pointe de flèche, au-dessus de deux houppes. Dionysos, avec son thiase, avait combattu aux Indes (cf. Nonnos, *Dionysiaca*).

2. Ce costume peut être considéré comme intermédiaire entre la courte nébride qui est le seul vêtement du dieu imberbe sur de nombreux monuments du IIe s. et le costume féminin avec tunique à manches, qui est le plus fréquent sur les monuments du IIIe s. ap. J.-C. (sur ce dernier vêtement, cf. notamment J. Bérard, dans *Mél. Rome*, 1936, p. 164). A notre avis, l'arrangement de la nébride serrée dans le ceinturon aurait pu être imaginé pour donner à la peau de bête une plus grande valeur protectrice. Par la suite, ce vêtement long a dû être confondu avec une robe d'étoffe.

3. Ce voile gonflé, qui est généralement porté par les déesses, a sans doute la valeur d'un symbole cosmique (W. Deonna, *R. H. R.*, 1918, LXXIV, p. 224, 225; cf. R. Eisler, *Weltenmantel und Himmelszelt*). C'est probablement en qualité de Cosmocrator que Dionysos reçoit cet attribut essentiellement féminin.

4. Sur Dionysos *mitréphoros*, Ch. Picard, *Mélanges G. Glotz*, II, p. 707 sqq.

l'ordinaire aux bacchants. Les chairs roses, la musculature un peu molle sont celles d'un jeune homme délicat, à peine sorti de l'adolescence.

Les Centaures sont lancés au grand galop. Exagérant encore la convention ordinaire du galop dit cabré[1], l'artiste a figuré leurs corps chevalins, à la robe brune tirant sur le vert, dressés presque à la verticale pour les relier dans une même ligne aux torses humains, aux chairs d'un brun-rouge. Les pattes de derrière, repliées, semblent quitter terre ; celles de devant s'apprêtent à frapper le sol ; la ligne médiane du poitrail est fortement accusée. On retrouve ici l'association symbolique[2] du vieux Centaure et du plus jeune. Le Centaure de gauche, au premier plan, avec sa barbe grise et ses cheveux hirsutes, est un vétéran qui a passé la fleur de l'âge. Il élève de la main gauche une torche flamboyante, et porte sur l'épaule une lance pareille à celle du dieu ; une pardalide verte, mouchetée, est pliée sur son avant-bras gauche. Sa cuisse de cheval montre une large tache blanche, qui indique le luisant du poil. Son compagnon, aux cheveux blonds et au visage imberbe, tient aussi sur le bras la pardalide frangée, et soulève de la main gauche un van allongé, que sa droite maintient pardessous ; du contenu de la corbeille sacrée, on ne distingue qu'un fruit et quelques feuilles ; le bras gauche est d'ailleurs mal ajusté à l'épaule, et trop mollement dessiné. Le char doré est formé d'une caisse légère, très basse, entièrement ouverte derrière et relevée à l'avant jusqu'à hauteur des genoux de l'aurige ; elle est décorée de figures, sans doute de Nikés, dont l'une se distingue nettement. Une certaine maladresse se remarque dans le dessin des roues : le dessinateur n'a pas su figurer en perspective les rais de la roue gauche ; la droite est trop en

1. Sur cette convention, cf. LEFEBVRE DES NOËTTES, *Le cheval de selle*, p. 204-205 ; surtout, R. LEFORT DES ILOUZES, *Rev. arch.*, 1939, 2, p. 45-47 ; 1945, 2, p. 18-23. Comparer les chevaux du Phaéton de la *Villa Hadriana*, aujourd'hui à la Villa Borghèse (P. GUSMAN, *La villa impériale de Tibur*, p. 250, fig. 409).

2. Cf. p. ex. les skyphoi d'argent hellénistiques de Berthouville : E. BABELON, *Le trésor d'argenterie de B.*, 1916, p. 88 sqq., pl. 9-10 ; les deux célèbres Centaures d'Aristeas et Papias, M. SQUARCIAPINO, *La scuola di Afrodisia*, 1943, p. 32 sqq., pl. 6-7, et pl. E, pour le Centaure Borghèse du Louvre.

avant de la caisse, et ne comporte qu'un seul rais. Le mode d'attelage est fort singulier. Sous le ventre des Centaures, immédiatement au-dessous de leurs pattes antérieures, s'aperçoit une pièce en forme d'arc turquois, qui semble rigide, et d'après la couleur, faite de bois ; il s'agit probablement d'une sorte de *subjugium*, qui s'attachait aux extrémités du joug pour emboîter par-dessous les épaules du cheval[1] ; le dessinateur a supprimé le collier de gorge qui n'aurait pu s'appliquer que sur la partie humaine du Centaure ; quant à la large sous-ventrière de lauriers que porte le Centaure de gauche[2], elle n'est ici qu'un ornement connu ailleurs (cf. les *skyphoi* de Berthouville[2]), inutile pour la traction ; le joug et le timon sont cachés par le corps des Centaures ; on aperçoit une guide attachée au poignet droit du dieu, dont les deux mains sont brisées.

Ce tableau est, sans conteste, l'un des plus réussis que possède dans sa très riche collection de mosaïques le Musée du Bardo. Sans doute l'artiste n'a-t-il pas évité quelques fautes de dessin, que nous avons notées au passage. Du point de vue de l'harmonie il faut lui reprocher surtout, dans le rendu du corps de chevaux, une confusion assez désagréable à l'œil. Mais la composition générale dérive d'une œuvre magistrale, qui n'avait pas hésité à aborder des problèmes fort complexes de perspective ; l'attelage est vu de trois quarts par un spectateur placé en avant et à droite du char[3]. Le dieu, situé en arrière de ses conducteurs hybrides, paraît plus petit qu'eux, mais cette inégalité est rachetée par le voile gonflé et la lance ; toute la composition est ainsi inscrite dans un triangle équi-

1. Nous n'avons retrouvé de pièce semblable sur aucun monument antique. Peut-être s'agit-il de quelque chose d'analogue aux fourchons de garrot représentés sur certains monuments égyptiens, assyriens et grecs (Lefebvre des Noëttes, *l. l.*, f. 42 et 56).

2. Dans le Trésor de Berthouville, les Centaures sont ceinturés de lierre (*skyphoi* signalés p. 813, n. 2, ci-avant).

3. Le canthare est vu en effet *devant* le corps du Centaure barbu. Une présentation oblique comparable paraît sur un des reliefs de l'Arc de Titus, au Forum. Sur ce style oblique, cf. Doro Levi, *The mosaïcs of Antioch*, p. 528, 604. Le procédé servait à donner l'illusion de la profondeur.

latéral, dont la base est dessinée par la lance de Dionysos et dont une pointe correspond au talon de la lance tenue par le Centaure. Par rapport à ce schéma, s'ordonnent les verticales qui dominent dans la figure divine, et les obliques convergentes dans celle des Centaures. Ainsi s'oppose, à la majesté tranquille du dieu, la fougue irrésistible et bestiale de ses serviteurs. Ce n'est pas sans intention, non plus, que le centre géométrique du tableau est occupé par le canthare, symbole de la puissance victorieuse du dieu et instrument mystique de ses sacrements.

La qualité de notre tableau ressort encore plus nettement d'une comparaison avec les mosaïques africaines qui traitent un sujet analogue. En dehors des deux pavements d'El Djem[1], de ceux de Sousse[2], de Saint-Leu[3] et de Constantine[4], connus depuis longtemps, il faut compter dans cette série une mosaïque inédite d'Aïn Djour *(Civitas Goritana)*[5], conservée chez le propriétaire du site, M. Castagné. Il faut rapprocher encore le triomphe d'Ariadne, à Cherchell, excellemment étudié par M. J. Bérard[6]. Tous ces tableaux s'opposent au nôtre, tant par la médiocrité de leur dessin que par une conception toute différente de la composition. C'est ainsi qu'ils montrent tous le char du dieu traîné non par des Centaures, mais par des tigres[7]. L'attelage est toujours vu de profil, sans que cette simplification ait évité à l'artiste des erreurs souvent grossières de perspective et de proportions. Le dessinateur, enfin, s'est rarement contenté des trois personnages du tableau de

1. *Inv. des mos.*, II, p. 27, n° 67 : *Cat. Mus. Alaoui, Supp.* I, p. 23, n° 287 et pl. XI, *Inv. des mos.*, II, p. 30, n° 74; R. Massigli, *Cat. du Mus. de Sfax*, p. 8, n° 20.

2. *Inv. des mos.*, II, p. 56, n° 142 : *Cat. du Mus. de Sousse*, p. 30, n° 5 et pl. VI, 1.

3. *Inv. des mos.*, III, p. 111, n° 455 ; *Cat. Mus. d'Oran*, p. 46-47 et 70-71 et pl. VII.

5. *Inv. des mos.*, III, p. 52-53, n° 218.

4. Sur *Civitas Goritana*, cf. Ch. Saumagne, *B. A. C.*, 1928-1929, p. 47 sqq.

6. *Mél. de l'Éc. de Rome*, 1936, p. 151 sqq.

7. Comme l'ont noté Doro Levi, *The mosaïcs of Antioch*, p. 93 sqq., et A. L. Pietrogrande, *Bull. comun. Roma*, 60, 1932, p. 177 sqq., le triomphe avec char tiré par des Centaures dérive d'une autre composition que le char tiré par des fauves. — Pour les Centaures attelés au char, cf. le sarcophage d'Ostie publié par A. L. Pietrogrande.

Botria ; cédant à cette « horreur du vide » qui a conduit tant de mosaïstes africains à surcharger leurs compositions, il a serré, autour du char, ou dans le char même, des personnages du thiase ; le pavement d'El Djem est tout envahi par de grands plants de vigne qui partent des angles et laissent à peine libre la place de l'équipage divin. Par leur style comme par leur sujet, toutes ces mosaïques se groupent ainsi en une série assez cohérente, qui peut être datée sans difficulté du IIIe s. et doit avoir été inspirée par la faveur des cultes dionysiaques dans l'Afrique sévérienne[1]. Bien des détails qui annoncent déjà la mosaïque chrétienne — rinceaux enfermant des canards sur la mosaïque de Sousse, raideur du triomphateur d'El Djem, engoncé dans une robe de cérémonie déjà presque byzantine — outre la médiocrité générale du dessin, surtout en ce qui concerne les personnages, inviteraient même à faire descendre l'exécution de ces œuvres jusque vers la fin du siècle et les derniers temps du paganisme africain.

Il est bien évident que la mosaïque d'Acholla n'appartient pas à cette famille ; elle s'en distingue d'abord par le sujet même. Comme nous venons de le voir, les mosaïstes sévériens ou post-sévériens n'ont en effet jamais représenté le char de Dionysos tiré par des Centaures ; le seul pavement où nous retrouvions ce thème n'appartient, ni à l'Afrique, ni au IIIe siècle. C'est une mosaïque noire et blanche du Musée du Vatican[2], trouvée dans la Tenuta di Fiorano près de la Via Appia, et qui ornait, selon toute vraisemblance, une tombe. Elle figure l'ivresse paradisiaque. L'esprit selon lequel le sujet est traité est donc tout différent de celui du nôtre. Les Centaures, au trot, sont tous les deux imberbes ; ils tiennent, outre le pedum, un

1. Le sujet est beaucoup moins fréquent dans les autres provinces, sauf en Espagne, où il est représenté à Saragosse (*Boletin de la r. Academia de la historia*, XLV, p. 92-96), à Italia de Bétique (S. Reinach, *R. P. G. R.*, p. 110, n° 3) et à Tarragone (J. Bérard, *l. l.*, p. 163-164 *a*). — En Gaule il n'est connu que par le pavement de Trèves (E. Krüger, *Arch. Jahrb.*, 1933, p. 693, fig. 20) qui, d'après E. Krüger, daterait du début du IIIe s. En Orient, on ne le rencontre qu'à Corinthe (*A. J. A.*, 39, 1935, p. 59-62 et pl. 17). On ne le trouve pas à Antioche sur l'Oronte

2. M. E. Blake, *Roman Mosaics of the II. Century in Italy* (*Mem. Amer. Academy*, 13), p. 169 et pl. 35, 3.

rhyton et un tympanon ; le dieu est nu, à part un léger manteau ; le char n'est représenté, schématiquement, que par une planche et une roue. Mais ces différences n'empêchent pas que la mosaïque vaticane soit plus proche parente de celle d'Acholla, que celle-ci des pavements d'El Djem ou de Sousse ; or, datée par M. E. Blake du second siècle, elle appartient certainement, par sa technique et la correction de son dessin, au plus tard à l'époque antonine.

Les sarcophages bachiques où le dieu est traîné par des Centaures sont plus nombreux que les mosaïques ; on peut les ranger en deux familles, selon que Dionysos est engagé dans la poursuite des ennemis avec son attelage lancé au galop[1], ou qu'il s'avance paisiblement en triomphateur[2]. Notre mosaïque s'apparente évidemment à la première catégorie, surtout représentée à l'époque antonine ; il faut noter toutefois que les sculpteurs ne vêtent le dieu que d'une nébride fort courte, qui le laisse presque nu.

Dionysos apparaît encore traîné par des Centaures sur différents camées ; la disposition de l'attelage rappelle d'assez près celle de nos Centaures sur le Grand Camée de La Haye, où Claude a pris dans le char du triomphe bacchique la place du dieu[3]. Il y a, également, de frappantes analogies entre notre mosaïque et le Camée Carpegna[4], du Louvre, production de la Renaissance, mais qui doit être inspirée par un prototype antique.

L'existence d'une famille d'œuvres d'art aussi étendue suppose celle d'un prototype célèbre, dont notre tableau pourrait reproduire assez fidèlement un fragment. Il s'agissait d'une

1. Sarcophages de Florence, S. Reinach, *Rép. des Reliefs*, III, p. 26, 1 ; collection Mattei : *ibid.*, p. 291, 1 ; du Vatican, *ibid.*, p. 361, 3 (W. Amelung, *Sculpt. des Vat. Mus.*, I, pl. 77, n° 595).

2. Par ex., S. Reinach, *l. l.*, II, p. 443, 1-3 ; III, p. 360, 1 et 2, etc. En Afrique sarcophage de Philippeville, S. Gsell, *Mus. de Philippeville*, pl. II, 2 (III[e] s.). Cf. aussi le sarcophage Townley à Londres, dont A. von Salis, *Antike u. Renaissance*, a montré récemment la fortune inspiratrice dans l'art moderne : 1947, p. 118 sqq., fig. 22 (cf. aussi, *ibid.*, fig. 23, Munich : Centaure et Centauresse).

3. A. Furtwängler, *Ant. Gemmen*, pl. LXVI. Cf. aussi pl. LVII, 19.

4. *Dict. des Ant.*, fig. 719. Cf. E. Babelon, *Camées de la Bibl. Nat.*, p. xcii.

grande peinture, que les sarcophages nous permettent d'imaginer aussi savamment composée et aussi pleine d'animation que la bataille d'Arbèles, à Pompéi ; le combat s'achevait par la fuite du roi ennemi. Le dieu et ses auxiliaires — l'un jeune, l'autre âgé, selon une opposition symbolique qui se retrouve plusieurs fois, ailleurs, et dénonce une intention religieuse — le poursuivaient encore, mais ils avaient déjà relevé leurs armes : ils offraient aux vaincus les emblèmes de la paix et de la félicité, qu'apportait la religion nouvelle : le canthare, le van, et la torche, dont la puissance magique avait sans doute contribué à la déroute, mais qui allaient maintenant servir à l'initiation des nouveaux sujets du dieu.

Il n'est guère douteux que l'origine de ce prototype soit alexandrine. C'est à Alexandrie qu'a été développée, au profit des Ptolémées, la théologie triomphale bacchique[1]. Alexandre s'était déjà identifié à Dionysos, et avait donné, quoi qu'on ait dit, à la destruction de Persépolis le caractère d'un « office » dionysiaque ; suivant son exemple, les Ptolémées, en particulier Ptolémée IV Philopator, se considèrent comme de « nouveaux Dionysos ». En l'honneur du dieu, regardé comme le créateur de la monarchie fondée sur la victoire, l'inventeur du diadème et du triomphe[2], de somptueuses processions, dont Callixène de Rhodes nous a laissé la description[3], promenaient dans les rues d'Alexandrie la statue de culte portée sur un char magnifique. Considéré comme le *Cosmocrator*, qui dompte les éléments en même temps que les hommes et les fauves, Dionysos s'avançait précédé de Nikés aux ailes d'or, et des images des quatre Saisons, portant chacune ses fruits. Or les mosaïques d'Acholla montrent précisément un Bacchus en char, encadré par les images des Saisons[4] ; les bandes qui

1. A. Brühl, *Mél. de l'Éc. de Rome*, 1929, p. 19 sqq.

2. Pline, *Nat. Hist.*, VII, 193 *(Liber Pater) diadema regum insigne et triumphum invenit.*

3. Cité par Athénée, *Deipnosoph.*, 5, p. 1960-2036.

4. Le thème se retrouve sur la mosaïque de Trèves, citée p. 816, n. 1. Sur la signification « cosmocratique » des Centaures, cf. *Mél. de l'Éc. de Rome*, 1947, p. 88. Sur celle du voile gonflé, ci-dessus, p. 812, n. 3.

séparent les différents tableaux du pavement sont chargées de figures dorées, qui rappellent les Nikés alexandrines. Sur le sol de la salle à double abside, deux Victoires ailées s'avançaient en char. Dans un tableau voisin, le trophée du dieu était gardé par les Corybantes, qui avaient joint leurs armes à celles des Satyres pour la conquête des Indes. Les images d'Acholla apparaissent ainsi comme l'illustration directe du récit de Callixène, et il semble évident qu'elles reproduisent des peintures, inspirées à leur tour par les processions qui se déroulaient à Alexandrie, pour célébrer autant les victoires du roi, Neos Dionysos, que l'épopée d'Alexandre, ou les exploits mythiques du fabuleux conquérant des Indes. Il semble même, à bien regarder le visage du jeune dieu, légèrement incliné sur l'épaule droite, que l'artiste en le dessinant, se soit plus ou moins souvenu des traits du héros macédonien, dont le peintre égyptien avait sans doute prêté l'apparence à son *Thriambos*.

Nous avons donné ailleurs[1] les raisons qui nous font dater les mosaïques d'Acholla du début du IIe siècle, et plus précisément de la fin du règne de Trajan. Il est visible que leurs auteurs appartiennent à la même école que les décorateurs de la Villa Hadriana de Tibur. Sans doute, ne retrouvons-nous pas de triomphe dionysiaque dans ce qui nous est resté des pavements des palais d'Hadrien ; mais notre Centaure barbu ressemble assez exactement à celui qui se prépare à écraser un fauve, sur une mosaïque célèbre de Tivoli, aujourd'hui conservée à Berlin[2]. La bordure crénelée qu'on aperçoit au-

1. Cf. notre communication à l'Académie citée p. 810, n. 1. La principale caractéristique des mosaïques d'Acholla est l'utilisation, pour séparer les tableaux, de bandes blanches chargées de figures fantastiques dorées qui rappellent de très près les décors stuqués des voûtes et des murailles dans les édifices de la 2e moitié du Ier s. et de la 1re moitié du IIe. Le décor de la salle à double abside est conçu exactement comme celui d'une paroi pompéienne du IVe style. Dans la fouille a été retrouvé un fragment d'une grande inscription, portant mention de la XIIIe salutation impériale de Trajan (entre 113 et 116 ap. J.-C.), qu'on peut considérer comme la dédicace de l'édifice. Il ne serait pas impossible que la décoration des Thermes d'Acholla fît allusion aux victoires parthiques de Trajan.

2. P. Gusman, *La Villa impériale de Tibur*, fig. 319. On pourra comparer les autres images de Centaures sur des mosaïques de la fin du IIe ou du IIIe s., énumérées, *Mél. de l'Éc. de Rome*, LVIII, 1941-1946, p. 53, n° 2.

dessus et au-dessous de l'*emblèma*, au delà des dauphins et des monstres marins, se retrouve sur des fragments hadrianiens du Musée du Vatican[1]. — Plus ancienne d'un siècle au moins que les autres triomphes dionysiaques africains, il n'est pas étonnant que notre mosaïque vaille beaucoup mieux par le dessin, et qu'on y retrouve en particulier ce sens de la profondeur, qui a dû disparaitre des arts picturaux vers le même temps que des arts plastiques, c'est-à-dire dans la deuxième moitié du second siècle. Les caractères purement techniques sont aussi ceux d'une œuvre de très bonne époque : les cubes, qui mesurent en moyenne de deux à trois millimètres dans les chairs et un demi-centimètre dans le fond, sont taillés dans des marbres et des brêches, sans emploi des pâtes de verre ou des éléments cuits. Le ciment est d'une dureté telle que les mosaïstes du Bardo ne se souvenaient pas d'en avoir rencontré de pareil. On sait que les mosaïques du début du IIe siècle, assez fréquentes en Italie, sont tout à fait rares en Afrique. La découverte d'Acholla permettra de mieux étudier les origines du seul art où les Africains romanisés aient su témoigner une originalité. Dès maintenant, on peut grouper autour de nos mosaïques quelques œuvres antérieurement découvertes, et surtout ce magnifique et mystérieux pavement de Djemila, parfaitement publié naguère par M. Louis Leschi[2] ; inspirée comme les

1. Gusman, *l. l.*, fig. 327.

2. *Mon. Piot*, XXXV, 1936, p. 139-172. On comparera particulièrement les satyres de Djemila avec nos centaures. Les rapprochements sont d'ailleurs plus frappants entre la mosaïque de Djemila et les tableaux qui décorent le centre du *frigidarium* d'Acholla ; l'un de ces derniers, où le satyre renverse la nymphe, utilise le même poncif que le tableau central de Djemila (Lycurgue abattant Ambrosia). Le quartier de Cuicul d'où provient la mosaïque dionysiaque a été construit dans son ensemble vers la fin du IIe s. Mais la maison d'où provient la mosaïque forme un ensemble fort complexe, qui a subi divers remaniements. Nous pensons pour notre part qu'il a pu y avoir là d'abord une *schola* dionysiaque, construite hors des murs dans la première moitié du IIe s., et à laquelle d'autres locaux ont pu s'ajouter quand la faveur sévérienne fit perdre au bacchisme africain son caractère clandestin, en en faisant une religion officielle. Il nous paraît en effet impossible de n'interposer entre l'élégant dessin du pavement bachique et les maladroites esquisses des artistes sévériens que le bref espace de temps qui sépare Commode de Septime Sévère.

tableaux d'Acholla par un prototype alexandrin, consacrée comme eux à la gloire de Dionysos, cette mosaïque splendide est vraiment la sœur de notre *emblèma*. Serait-il trop audacieux d'avancer que l'une et l'autre aient pu sortir de l'atelier d'un même artiste : un Gréco-Égyptien peut-être, prêté par les riches marchands d'Alexandrie à leurs collègues de la Syrte, et passé ensuite au service des latifondiaires de la confédération cirtéenne, en ces temps heureux de l'Empire Antonin qui voyait Apulée prêcher à ses frères Numides et Gétules l'efficacité des mystères d'Égypte ?

Gilbert-Ch. PICARD.

NOTE SUR UN FRAGMENT D'INSCRIPTION ARVALIQUE

L'inscription suivante, trouvée aux environs de l'église de Saint-Chrysogone, mais provenant certainement du bois des Arvales, a été publiée en 1927 par M. G. Mancini[1] :

*co*MMODI *caes. pr.* IVVENT COS DESI
AVILLI //// DA / TI CELS // M \ ///
*iu*VENIS TI IVLIVS FRVGI
IOVI OPT MAX BOVEM MARE*m*
*sa*LVTI BOVEM FEMIN VERTVNO BOV*em*
*c*OMMODI CAES BOVEM MAREM
BOV FEM GENIO IMPERATORI*s*
DECEMBR

Le déchiffrement du texte est difficile et l'éditeur est le premier à reconnaître que certaines lectures seront à reviser.

Il est question de sacrifices accomplis en l'honneur de Commode César ; ces sacrifices s'adressaient aux divinités suivantes : Jupiter, [Junon, Minerve] [Sa]lus, Vertu<m>nus, [le Génie] de Commode, [*diva Faustina pia* ?], le Génie de l'empereur.

La présence du dieu Vertumne au cours de cette cérémonie surprend. Jamais il n'est question de lui parmi les divinités auxquelles s'adressent les Arvales. Assurément la très antique

1. *Un frammento di tavola Arvalica*, dans *Bullett. della Commiss. archeol. comunale di Roma*, LV, 1928, p. 275-280.

statue du dieu étrusque, derrière le temple de Castor, près du *vicus Tuscus*, fut respectée sous l'Empire ; elle existait encore au temps de Dioclétien[1], mais rien n'atteste qu'elle ait été l'objet d'une dévotion officielle.

La lecture de la ligne 5 du texte arvalique doit donc être revisée. D'après la photographie, la lecture *Neptuno* est plus probable que *Vertuno*, dont la graphie même est choquante.

Dans les vœux qu'ils formèrent au printemps de 101 pour la victoire et le retour de Trajan, les Arvales s'adressaient à un nombre exceptionnel de divinités, et, parmi elles, à Neptune[2].

M. Mancini a établi que le texte qu'il publie date de 176. Marc-Aurèle et Commode, que la révolte d'Avidius Cassius avait appelés en Orient, sont alors rentrés à Rome. La traversée maritime de Grèce en Italie ne s'accomplit pas sans danger : *reversus ad Italiam, navigos tempestatem gravissimam passus est*[3]. Sur une monnaie datée de 176/7 figure un navire avec la légende *Felicitati. Aug. p. p.* Neptune méritait donc de figurer, à cette date, parmi les bénéficiaires des sacrifices.

C'est donc probablement *ob adventum* de Marc-Aurèle et de Commode que furent célébrés les sacrifices que mentionne le texte. De même, les Arvales ont célébré en 63 le retour de Néron et de Poppée, en 70 celui de Vespasien, en 118 celui d'Hadrien[4]. M. Mancini date les sacrifices en l'honneur de Commode des mois de mai-juin 176 ; nous songerions plutôt à la fin de l'automne. Les sacrifices *ob adventum* sont l'exécution des vœux formés avant le départ.

Immédiatement après, l'inscription n'a conservé de la date d'une autre fête que les lettres *decembr.* Il s'agit donc d'une date comprise entre le 14 novembre et le 13 décembre. Par conséquent, il faut exclure la date du 29 décembre (triomphe de Commode), mais adopter celle du 27 novembre,

---

1. *C. I. L.*, VI, 804 = Dessau, *Inscriptiones latinae selectae*, 3588.
2. *C. I. L.*, VI, 2074 = Dessau, *l. l.*, 5035, l. 65.
3. *Hist. Aug., Marcus*, 27, 2.
4. Sur ces *sacrificia extraordinaria*, G. Henzen, *Acta fratrum Arvalium*, 75.

à laquelle Commode reçut le titre d'*imperator*[1]. Les Arvales avaient coutume, en effet, de sacrifier *ob imperium*[2].

Le texte semble trop mutilé pour permettre un commentaire développé. Je me proposais seulement d'évincer cette mention du dieu Vertumnus, qui, parmi les cultes officiels, à cette date, paraissait surprenante[3].

André Piganiol.

1. Commode a reçu le titre d'*imperator* avant celui d'Auguste, cf. E. Kornemann, *Doppelprinzipat und Reichsteilung im imperium romanum* (Leipzig-Berlin, 1930), 81.

2. Sur ces sacrifices, Henzen, *l. l.*, 63.

3. Parmi les prêtres qui assistèrent au sacrifice, on reconnaît les noms de *Avillius Quadratus* ou de *Urinatius Avillius Quadratus*, — de *M. Antonius Iuvenis*, cité par les *Acta* en 183 et 186, — de *Ti. Iulius Frugi*, qui fut *promagister* sous Marc-Aurèle.

DÉCRETS DE THESPIES

Quelques décrets ou fragments de décrets découverts par Paul Jamot sont demeurés inédits[1]. Je les publie ci-après.

1-2. Musée de Thèbes, inv. 318 + 1512 et 1512 α (1890, Kastro). Corps d'une base quadrangulaire de calcaire blanc, sans moulure en haut, avec léger empattement en bas de tous les côtés. Haut. 0 m. 72 ; larg. 0 m. 50 ; ép. 0 m. 57. Face arrière piquetée (la face supérieure est cachée, au Musée, par un autre bloc). Au III^e^, puis au IV^e^ siècle de notre ère, cette base a été remployée pour porter successivement les statues des empereurs Numérien, puis Valentinien ; les dédicaces, sur chacune des faces latérales, ont été publiées, *BCH*, L, 1926, p. 454, n° 97, p. 457, n° 103. Les deux fragments 1512, détachés depuis la première copie et le premier estampage, représentent l'angle antéro-gauche du bloc, et portent de 7 à 14 lettres des deux décrets. Sont soulignées dans la transcription les lettres qui ont disparu après la première copie. Lettres de 0 m. 01 à 0 m. 015, d'une gravure assez lourde, avec *apices* ΑΕΣΜΓΥΦΟΟΩ. L'écriture est d'un type moins tardif que celle du catalogue militaire daté de l'archonte Phaeinos,

1. Il en est six que M. A. Kéramopoullos a publiés, sans savoir qu'ils provenaient des fouilles de l'École Française : Ἀφιέρωμα εἰς Γ. Ν. Χατζιδάκιν (1921), pp. 172-175, repris *SEG*, I, p. 132, cf. p. 137 sq. Texte plusieurs fois amélioré, en dernier lieu par M. Feyel, *Contrib. à l'épigr. béotienne* (1942), pp. 38-46, qui propose de le dater de la deuxième moitié du III^e^ siècle, peut-être des années 217-212. C'est le début d'un d. de Thespies en l'honneur de trois citoyens (dont les noms ne figurent pas dans ces 25 lignes), qui ont été envoyés comme juges aux Delphiens (Musée de Thèbes, inv. 317, 1891, Kastro. Haut d'une stèle dont le fronton sculpté porte les emblèmes d'Apollon Pythien). — Ἀρχ. Ἐφημ., 1936, χρον, p. 39 sq., n^os^ 211-214, cinq d. de proxénie : un daté de l'archonte Agon, pour deux Amphisséens (n° 214, inv. 1026, à gauche), quatre datés de l'archonte Lousias, pour un Éginète (n° 212, inv. 2050), un Chalcidien (n° 214, inv. 1026, à dr.), un Argien (n° 213, inv. 2051), un Argien encore (n° 211, inv. 1017). Ces quatre blocs (1890, Kastro) devaient constituer, avec un cinquième, le corps d'une base composite, haute de 0 m. 83, large de 1 m. 92 (inv. 2050 + 1026 + 2051), épaisse de 1 m. 025 (ép. de 2051 + larg. de 1017).

catalogue que j'ai proposé de placer après 171, *BCH*, LXX, 1946, p. 476, cf. p. 482. Mais le décret de proxénie, *IG*, VII, 1725, nous apprend que Phaeinos a été cinq fois archonte.

Φαείνω ἄρχοντος μεινὸς Πανάμω
Ἐπ]ιπίθεις Δορκίων[ο]ς ἔλεξε προβεβωλευ-
μ]ένον εἶμεν αὐτῦ πὸτ τὸν δᾶμον πρόξε-
νο]ν εἶμεν κὴ εὐεργέταν τᾶς πόλιος Θεισ-
πι]είων Ἄνθισκον Ἀπελλέαο Ἐπιδάμνιον
κ]ὴ αὐτὸν κὴ ἐκγόνως κὴ εἶμεν αὐτῦς γᾶς κὴ
ϝ]υκίας ἔππασιν κὴ ἀσφαλίαν κὴ ἀσουλίαν κὴ
π]ολέμω κὴ ἰράνας ἐώσας κὴ κατὰ γᾶν κὴ κα-
τ]ὰ θάλατταν κὴ τὰ ἄλλα πάντα ὅποττά
π]ερ κὴ τῦς ἄλλυς προξένυς κὴ εὐεργέ-
τ]ης.

Φαείνω ἄρχοντος μεινὸς Πανάμω
Ἐ]πιπίθεις Δορκίωνος ἔλεξε προβεβωλευ-
μένον εἶμεν αὐτῦ πὸτ τὸν δᾶμον πρό-
ξενον εἶμεν κὴ εὐεργέταν τᾶς πόλιος
Θεισπιείων Ἰά[σ]ωνα Λούσωνος Ἐπιδά-
μνιον κὴ αὐτὸν κὴ ἐκγόνως κὴ εἶμεν αὐ-
τῦς γᾶς κὴ ϝυκίας ἔππασιν κὴ ἀσφαλίαν
κὴ ἀσουλίαν κὴ πολέμω κὴ ἰράνας ἐώσας
κὴ κατὰ γᾶν κὴ κατὰ θάλατταν κὴ τὰ
ἄλλα πάντα ὅποττά περ κὴ τῦς ἄλλυς
προξένυς κὴ εὐεργέτης.

3-4. Thèbes, inv. ? (1890, Kastro). Bloc quadrangulaire de calcaire blanc, haut de 0 m. 26, brisé à gauche et en arrière, larg. max. 0 m. 42 ; ép. max. (au milieu) 0 m. 28. Faces supérieure et inférieure planes. La face antérieure est assez usée et l'estampage ne sert que pour la fin des lignes. Lettres de 0 m. 01 à 0 m. 015 ΑΕΣΞΠΟ. Le décret pour le Périnthien est sur la face droite. Là, réglage de 0 m. 01. ΑΕΣΞΜΠΟ et ΟΩ.

Μ]νάσωνος [ἄρ]χοντος μεινὸς Πανάμω
Εὔ]ξις Ἀρίστωνος ἔλεξε δεδόχθη τῦ δάμυ
προ]ξέ[νω]ς εἶμεν κὴ εὐεργέτας τᾶς πόλιος

Θεισπι]είων Ἄλεξιν κὴ Ἄντιλλον Ἀριστέαο
Ἡρα]κλειώτας κὴ αὐτὼς κὴ ἐσγόνως κὴ εἶμεν
αὐτῦς γᾶ]ς κὴ ϝυκίας ἔππασιν κὴ ἀσφαλίαν
κὴ ἀσ]ουλίαν κὴ κατὰ γᾶν κὴ κατὰ θάλατταν
κὴ πολ]έμω κὴ ἰράνας ἐώσας κὴ τὰ λυπὰ
πάντ]α καθάπερ κὴ τῦς ἄλλυς προξένυς
κὴ εὐ]εργέτης.

N. C. — L. 1, début. Depuis la première copie et le premier estampage (médiocre), un éclat a fait disparaître les lettres que je souligne, barre droite d'un *nu* et *alpha;* contrairement à cette copie, il ne semble pas qu'on puisse lire un *iota* entre le Σ et l'Ω du nom de l'archonte. — L. 5, ἐΣγόνως paraît sûr.

Deux décrets de proxénie rédigés comme celui-ci, datés aussi de l'archonte Mnason, inscrits sur une même pierre, figurent aux *IG* VII, 1723 et 1724 (chacun d'eux pour un Sicyonien). Le *rogator* du présent décret est aussi celui du décret de proxénie de l'archontat d'Agon, rappelé ci-dessus, note 1.

Πραξίωνος ἄρχ]οντος μεινὸς Πανάμω
Ἰαροτέλεις Λαμ]άχω ἔλεξε δεδόχθη
τῦ δάμυ πρόξεν[ον εἶμεν κὴ εὐεργέταν
τᾶς πόλιος Θεισπ[ιείων *env. 14 à 16 lettres*
δώρω Περίνθιον κ[ὴ αὐτὸν κὴ ἐκγόνως κὴ εἶ-
μεν αὐτῦ γᾶς κὴ ϝυ[κίας ἔππασιν κὴ ἀσφαλίαν
κὴ ἀσουλίαν κὴ κατὰ [γᾶν κὴ κατὰ θάλατταν
κὴ πολέμω κὴ ἰράνα[ς ἐώσας κὴ τὰ λυπὰ πάν-
τα καθάπερ κὴ τῦς ἄλ[λυς προξένυς κὴ εὐεργέτης.

L'archonte Praxion date les baux, *IG* VII, 1739 (mieux, *Mélanges Navarre*, p. 342, *a*, A. Plassart), que M. Feyel a proposé de placer aux environs de 240 (*Polybe et l'hist. de Béotie*, p. 236 sq.), et aussi la dédicace des fantassins de Thespies vainqueurs aux Pamboiotia, *SEG*, III, p. 355 (mieux, *BCH*, L, 1926, p. 396, n° 16, A. Plassart).

Des fragments ci-après de décrets de proxénie, les quatre premiers au moins sont des fragments de stèles :

5. Thèbes, inv. 1421 + 1364 (qui est l'angle supérieur droit) (1891, Kastro). Fragment, brisé horizontalement en haut comme en bas, d'une stèle de calcaire gris clair large de 0 m. 32, épaisse de 0 m. 11. Haut. max. 0 m. 19. Face arrière épannelée ; faces latérales piquetées. L'inscription occupe toute la largeur de la stèle, s'étendant sur les marges polies, larges de 0 m. 025, à g. et à dr. du champ légèrement piqueté. Lettres de 0 m. 005 à 0 m. 011, assez irrégulières, gravées d'un trait fin peu ferme, les extrémités des hastes barrées. ΑΞΕΣΓΝ et ΝΟ et ΟΩ. On peut penser que *IG* VII, 1733, donne les quatre dernières lignes de ce texte ; mais le défaut d'indications précises dans le *lemma* de 1733 empêche d'en être parfaitement assuré sans contrôle au Musée de Thèbes.

. . . . νος ἄρχοντος μεινὸ̣[ς Πα-
ν]άμω ἔδοξε τοῖ δάμοι πρόξενον
εἶμεν κὴ εὐϝεργέταν τᾶς πόλιο-
ς Θεισπιείων Νικίαν Μειξωνί-
5 δαο Ἀθανῆον αὐτὸν κὴ ἐγγό-
νως κὴ εἶμεν αὐτοῖς γᾶς κὴ ϝοι-
κίας ἔππασιν κὴ ἰσοτελίαν κὴ
ἀ]σφαλίαν [κὴ] ἀσουλίαν κὴ πο-
IG 1733 λέμω κὴ ἰράνας ἐ[ὼ]σας κὴ κα-
τὰ γᾶν κὴ κατὰ θάλατταν
κὴ τἄλλα πάντα καθάπερ τοῖς
ἄλλοις προξένοις κὴ εὐεργέτης.

N. C. — Avant la 5e lettre du nom de l'archonte, on distingue l'extrémité de ce qui peut être la barre inférieure droite d'un Ω.

Sur le digamma « de glissement » d'εὐϝεργέταν (l. 3), voir M. Feyel, *Contrib. épigr. béot.*, p. 150, à propos du décret de Kopai où se lisent (ll. 10, 12) pour le nom de la même femme les deux formes Κλευέδρα et Κλευϝέδρα.

6. Thèbes, inv. 1534 (1891, Kastro). Stèle de calcaire blanc brisée en haut, large de 0 m. 36, épaisse de 0 m. 14. La cassure oblique a enlevé l'angle supérieur droit. Haut. max. 0 m. 38. Grandes lettres, de 0 m. 01 à 0 m. 019, soigneusement gravées, sans *apices*, avec épais-

sissement des extrémités des hastes. ΑΕΣΞΚΜΝΦΘΟΩ. Interligne 0 m. 012 à 0 m. 016. Marge polie de 0 m. 02 à g. du texte.

- - - - - - - - - - [ἀσ-
φάλειαν [κὴ ἀσυλίαν
κὴ πολέμω κ[ὴ ἰράνας
ἐώσας κὴ κατὰ γ[ᾶν κὴ
κατὰ θάλατταν κὴ [τἄλ-
λα πάντα καθάπερ τοῖ-
ς ἄλλοις προξένοις,
vac.

7. Thèbes, inv. 1297 (1891, Kastro). Petit fragment de la partie gauche du haut d'une stèle de calcaire blanc à fronton. Haut. max. 0 m. 15 ; larg. max. 0 m. 08. Une moulure horizontale, au-dessus du texte, est en relief de 0 m. 013 ; elle fait saillie en haut de la face latérale, piquetée. Une cassure oblique n'a laissé subsister que l'angle gauche du fronton. Face arrière bombée, épannelée ; ép. au corps, 0 m. 10. Lettres et interlignes, 0 m. 01. Gravure ferme ΕΞΟΣ.

Θεοσ[. . . ἄρχοντος μεινὸς Πανάμω ἔδο-
ξε τοῖ δ[άμοι πρόξενον εἶμεν. . . . . .
χον Τ[*nom du père, ethnique* αὐτὸν
κὴ [ἐγγόνως κ. τ. λ.

La restitution n'est assurée que pour le début de la l. 2, et le nombre de 30 lettres pour les deux premières lignes est conjectural. Il semblerait difficile d'admettre que le nom de l'archonte ne se trouve pas au début (nom à premier élément Θεο-), mais seulement à la fin de la l. 2 (--ἄρ]|χοντ[ος).

8. Thèbes, inv. 1216 (1890, Kastro). Angle inférieur gauche d'une stèle de calcaire blanc, épaisse de 0 m. 10. Faces arrière et inférieure épannelées, face gauche piquetée. Haut. max. 0 m. 22 (*vac.* sous le texte 0 m. 13) ; larg. max. (en bas) 0 m. 15. Lettres peu profondément gravées, de 0 m. 01. ΑΕΞΣΓΟΩ. Interligne, 0 m. 006.

κὴ ἀσο[υλίαν κὴ πολέμω κὴ ἰράνας
ἐώσας [κὴ κατὰ γᾶν κὴ κατὰ θάλατταν
κὴ τἄλλ[α πάντα καθάπερ τοῖς ἄλλοις
προξένο[ις κὴ εὐεργέτης.

9. P. Jamot a noté qu'il conviendrait de « rapprocher » deux petits fragments de calcaire blanc trouvés en 1890, le premier (Thèbes,

inv. 1284) « dans un champ près du Kastro », le second (non reconnu à l'inv.) « au lieu dit Mégali Vrysi » (même région, sinon même endroit, peut-on croire). Je n'ai pas revu ces fragments, à « petites lettres ». Les copies indiquent des Α à barre brisée ; cela fait difficulté pour admettre la restitution qui se présente à l'esprit pour le premier fragment (coupure des lignes conjecturales) :

nom terminé en νεις οι *nom du père*
ἔλεξε δεδόχθη τῦ δάμυ] πρόξε[νον
εἶμεν κὴ εὐεργέταν] τᾶς πόλ[ιος
Θεισπιείων *nom* — κ]λεῖος

Une autre difficulté est que la copie indique avant προξε la partie droite d'un *nu*. Le nom du ou des bénéficiaires précéderait-il la mention du privilège ?

Nulle restitution ne semble s'imposer pour l'autre fragment :

ΤΑ
ΙΑΣ
ΟΝΩΝ
ΙΑΙΕΝ
ΑΙ

Les deux derniers fragments auxquels je fais place ici ne proviennent pas de décrets de proxénie, mais de décrets conférant d'autres honneurs.

10. Thèbes, inv. 1398 (1890, Kastro). Angle supérieur droit d'une stèle de calcaire gris clair, à fronton, épaisse de 0 m. 085 (face arrière épannelée). Au-dessus du listel horizontal qui surmonte le texte, acrotère d'angle avec enroulements sculptés, et départ du rampant. Haut. max. 0 m. 25 (en dessous du listel : 0 m. 13). Larg. max. 0 m. 13. Le fragment est taillé verticalement à gauche. Lettres de 0 m. 006 à 0 m. 01, d'une gravure légère ; pour certaines lettres, on ne voit plus nettement que les *apices* barrant l'extrémité des hastes, ΑΕΞΦΟ. Interligne, 0 m. 007.

.ά̣ πόλις *vac. 1 l.*
ἐστ]εφάνωσε
το]ῦ Δεξίππο[υ
δε]ξά̣μενον *vac.*
τα τᾶς Ἀρτά-
[μιδος] νεχου

11. Thèbes, inv. 1471 (1891, Kastro). Fragment, brisé de tous côtés, d'une stèle de calcaire gris clair épaisse de 0 m. 13. Haut. max. 0 m. 35 (*vac.* max. au-dessous du texte, 0 m. 08). Larg. max. 0 m. 18.

Lettres de 0 m. 01, d'une gravure assez régulière ΑΒΕΣΘΟΩΜ ΓΥΦ
Interlignes 0 m. 01.

ἀ ν α θ ε ῖ ν[αι εἰκόνα
ἐν τ]ῶ̣ ἐ π ι φ α ν ε σ[τάτω τόπω
ἐ]π ι γ ρ α φ ὴ ν ἔ χ ο υ[σαν τήνδε·
Ὁ δῆμος Κο]ί ν τ ο ν Β ρ α ί τ ι ο ν[— — ου υἱὸν
πρεσβε]υ τ ὴ ν Ῥ ω μ α ί ω ν[— — Τοὺς δ'ἀγωνοθέτας
ἐν] τ ε τ ο ῖ ς ἐ π ι τ ε λ ε[σθησομένοις ἀγῶσι καὶ νῦν
ἐν τοῖς Ἐρωτιδείο ?]ι̣ς τε καὶ Μουσείο̣[ις ἀναγορεῦσαι μὲν τήνδε
τὴν ἀνάρρη]σ̣ι ν ἐν τῶ θ ε ά τ ρ ω — — — — —·
ὁ δῆμο]ς Θ ε σ π ι έ ω ν σ τ ε φ[ανοῖ Κοίντον Βραίτιον
— ου υἱὸν χρυσῶ σ τ[εφάνω — —,
καλεῖν] δὲ αὐτὸν καὶ ἐν το[ῖς ἀγῶσιν
εἰς π]ρ ο ε δ ρ ί α ν καὶ ἐκ[γ]ό[νους αὐτοῦ
vac.

N. C. — La coupure des lignes et le nombre des lettres à la ligne étant incertains, les restitutions ci-dessus ne visent qu'à marquer la suite des idées. Celles des ll. 5-8 et 11-12 s'inspirent des décrets d'Akraiphia, *IG* VII, 2712 et 4148 (pour Épaminondas et pour Aischriondas). L. 1, début : au bord de la cassure, extrémité d'une barre horizontale, en bas, sur la ligne. L. 6, après la cassure, extrémité de la barre supérieure d'un T. L. 7, le nom des Érotideia est restitué sous toutes réserves : comme l'a signalé M. Feyel, *Contrib. épigr. béot.*, p. 61, n. 4, « les textes dont l'attribution aux Érotideia demeure assurée sont tous de l'époque impériale ». L. 8, la première lettre est peu distincte. Si c'est un E et non un Σ, il faudrait restituer un infinitif comme ἀνειπεῖν.

Le légat romain honoré par Thespies est Q. Braetius Sura, qui, au printemps de 87, combattit en Béotie les troupes pontiques[1]. Légat proquesteur[2] du propréteur de Macédoine

1. Plutarque, *Sylla*, 11 (Βρέττιος); Appien, *Bell. Mithr.*, 29 (Βρύττιος). La vraie forme du gentilice, estropiée dans les textes, a été révélée, ainsi que le *praenomen*, par une inscription de Larissa (Fougères, *BCH*, XIII, 1889, p. 388, n° 7 = *IG* IX 2, 613); c'est la dédicace par [le koinon des] Athamanes d'une statue de Κοίντος Βραίτιος [— υ]ἱὸς Σούρα πρεσβευτής; A. Reinach, *BCH*, XXXIV, 1910, p. 318, a supposé que le légat avait défendu le pays athamane non contre les Pontiques, mais contre des barbares qui auraient menacé cette région après avoir pillé Dodone.

2. Monnaies (Poole, *Catal. of Greek Coins, Macedonia*, p. 20).

C. Sentius Saturninus, il avait dispersé la flotte de Métrophanès et occupé Skiathos, avant de passer en Béotie, où il soutint à Chéronée pendant trois jours l'assaut des troupes d'Archélaos. On sait que Thespies résista à celles-ci, qui l'assiégèrent en vain ; seule parmi les villes béotiennes elle n'avait pas pris le parti de Mithridate[1]. Sylla, arrivant en Grèce, fit inviter par Lucullus Q. Braetius à retourner auprès de Sentius[2]. Thespies, qui devait ériger au Val des Muses une statue de Sylla *imperator* (dédicace *BCH*, L, 1926, p. 437, n° 73), se fit aussi un devoir, nous le voyons, de témoigner sa gratitude à Q. Braetius Sura.

A. Plassart.

1. Appien, *l. l.*
2. Plutarque, *l. l.*

NOUVELLE INTERPRÉTATION DES IDOLES-CLOCHES DU MINOEN MOYEN I

Dans l'étude qu'il a publiée pour le Centenaire de la Société archéologique d'Athènes[1], M. Ch. Picard a confirmé par de sérieux arguments la théorie de F. Chapouthier[2], selon qui un des signes de l'écriture minoenne reproduit une figure divine ou humaine, avec la même forme primitive de cloche qu'affectent de nombreuses terres cuites M. M. I de Cnossos et de Tylissos, — l'interprétation d'Evans qui y voit des clochettes votives *(sheep-bells)* ayant été préalablement écartée[3]. Contre l'opinion d'Evans pour qui le signe minoen est un casque à cornes, on a fait valoir d'une part l'étroite ressemblance qu'il présente avec ces « cloches » de terre cuite dont on soulignait la valeur d'idoles ; on a fait observer d'autre part certains détails caractéristiques du signe d'écriture[4]. Si l'on résume les arguments de Ch. Picard, ces terres cuites sont bien des idoles, pour les raisons suivantes : quelques-unes sont intérieurement pleines et non creuses comme le seraient des clochettes ; — les plis et les volants

1. *Sur un signe d'écriture minoenne : casque (?) ou idole (?)*, *Arch. Éphém.*, 1937, I, p. 85-91.

2. *Les écritures minoennes au palais de Mallia* (*Études crétoises*, II), Paris, 1930, p. 59-61.

3. *P. of M.*, I, p. 175 ; *ibid.*, IV, p. 688-9, Evans écarte le rapprochement entre ces terres cuites et le signe d'écriture.

4. Certains arguments avaient été présentés par J. Hazzidakis, qui voit dans ces objets des robes votives (*Tylissos à l'époque minoenne*, Paris, 1921, p. 71 suiv. ; *Les villas minoennes de Tylissos* (*Études crétoises*, III), Paris, 1934, p. 104) ; d'autres par F. Chapouthier, *ibid.*, p. 69, n. 3, qui fut le premier à soutenir que le corps de l'idole était tout entier représenté.

de la robe se dessinent ; — les seins sont figurés par des trous ; — le mouvement des jambes est marqué par une concavité ; — les bras levés sont figurés à l'état de moignons ; — les idoles-cloches sont connues dès les temps les plus anciens, depuis Négada jusqu'à la Bretagne ; — le type en a survécu jusqu'aux époques mycénienne (idoles aux bras levés en forme d'ailes), géométrique (idoles-cloches de Béotie avec un manche en guise de tête), archaïque et classique (idole à une ou deux ailes de Sélinonte et de Délos) ; — le symbole de Tanit est analogue, avec l'anneau à la place de la tête et les bras levés ; — enfin certaines de ces idoles, jumelées, forment couple, ou même triade avec insertion d'un taureau entre elles : on a des parallèles dans le monde égéen.

Quant au signe d'écriture, s'il figure bien lui aussi une idole selon Ch. Picard, c'est que les pieds sont indiqués de façon rudimentaire ; — que diverses parties du corps sont rendues par des lignes ; — que les bras levés sont représentés schématiquement ; — qu'un *apex* conique sert à prendre l'idole comme fait l'anse des terres cuites ; — enfin que sur certains exemplaires l'idole est figurée sur un tabouret *(camp-stool)*.

Il est donc indubitable à la fois que le signe d'écriture est en étroite relation avec les « cloches » de terre cuite, et que celles-ci ont le caractère d'images sacrées : ceci est confirmé par la découverte de ces objets dans des dépôts, particulièrement à Tylissos sous l'autel grec[1].

Voici qu'une nouvelle découverte et d'autres arguments vont nous amener à modifier quelque peu et à nuancer la solution jusqu'ici proposée. Notre interprétation éclairera aussi, croyons-nous, un aspect du culte minoen.

1. A Cnossos dans un dépôt sous la cour du *stone spout* (*P. of M.*, I, p. 175) et dans des maisons, sous le dallage de la cour Ouest, avec d'autres objets sacrés (*P. of M.*, IV, p. 82-84, fig. 50-53 et p. 85, n. 5 ; I, p. 172-175, fig. 123 *a*) ; pour Tylissos (Hazzidakis, *Villas*, p. 105). C'est d'un dépôt ou d'un sanctuaire en plein air que proviennent les quelques idoles-cloches du lieu dit *Giophyrakia* près d'Hérakleion (*Deltion*, 15, 1933-5, παρ., p. 50, fig. 2) en compagnie d'autres idoles caractéristiques et de coupelles. C'est dans des dépôts enfin qu'ont été trouvés à Poros, près Hérakleion, les objets publiés ci-dessous ainsi que quelques inédits de Prassa.

La nouvelle découverte vient de Poros, faubourg d'Hérakleion (fig. 1). Elle a été faite dans un dépôt mis au jour lors de la construction de la route menant à la plage, et exploré par le regretté Christos Petros, alors épimélète du musée d'Hérakleion (juillet 1938)[1]. Ce dépôt avait la forme d'un puits, creusé dans le rocher (profond. 2 m. 90 ; larg. 1 m. 60). Il communiquait vers le Sud par une porte avec une chambre pareillement creusée dans le rocher (haut. 1 m. 50 ; long. 2 m. 60). On ne sait si, dès l'origine, la fosse et la chambre furent utilisées comme dépôt sacré ; point de traces de sépulture ni d'autre utilisation. Mais l'emploi comme dépôt en est suggéré par le nombre des vases et tessons du M. M., analogues à ceux qui furent trouvés dans d'autres dépôts, par la présence de quelques ossements animaux (crânes et squelettes), surtout des cornes de bœufs, enfin par celle de quelques fragments de charbon. C'est parmi ces restes qu'a été découverte la très intéressante idole-cloche en faïence dont nous allons parler maintenant[2].

Fig. 1.
Idole-cloche en faïence, de Poros, faubourg d'Héracleion (Crète).

Par ses dimensions et par son aspect général, elle est à peu près analogue aux « cloches » de terre cuite ; elle est

1. La mort du jeune et actif « inventeur », due aux misères de la guerre, a empêché la publication projetée ; il n'a paru sous sa signature qu'une brève note sur la trouvaille dans l'*Épét. Hét. Crét. Spoudôn*, II, 1939, p. 535.

2. En raison de l'état du musée, elle est actuellement inaccessible ; elle est publiée d'après une photographie inédite et agrandie de Petros.

faite avec grand soin, sa surface vitrifiée est vert-pâle, partiellement rongée ; là-dessus apparaît en noir un visage très caractéristique avec les yeux (la pupille est dessinée), les sourcils qui se rejoignent, le nez triangulaire, élargi à la base,

Fig. 2. — Vases provenant du dépôt de Poros et de ses environs.

la bouche ovale. On notera aussi la présence des cornes qui ont exactement la forme des doubles cornes sacrées et celle de l'anneau inséré entre elles, qui constitue un cercle parfait. La date de l'objet est suggérée par son étroite ressemblance avec les terres cuites elles-mêmes datées (M. M. I *a*-M. M. I *b*)[1], et par la trouvaille de vases et tessons du style « Camarès » provenant du même dépôt, dont les principaux sont reproduits

1. Les idoles-cloches jusqu'ici connues proviennent de dépôts où elles sont associées à des vases M. M. I *a*. Seule l'idole figurée *P. of M.*, I, p. 187, fig. 136 *aa* est datée du M. M. I *b* d'après les vases voisins.

fig. 2 et 3, ligne d'en bas[1]. Ces vases appartiennent visiblement à la phase M. M. I *b* dont Evans a illustré les séries les plus caractéristiques (*P. of M.*, I, p. 187, fig. 136 ; IV, p. 101, fig. 66). Outre l'idole de faïence ont été trouvées là deux terres cuites en forme de cloche et le fragment d'une troisième (fig. 3, nos 23-25) qui appartiennent au type le plus évolué de cette série et par la

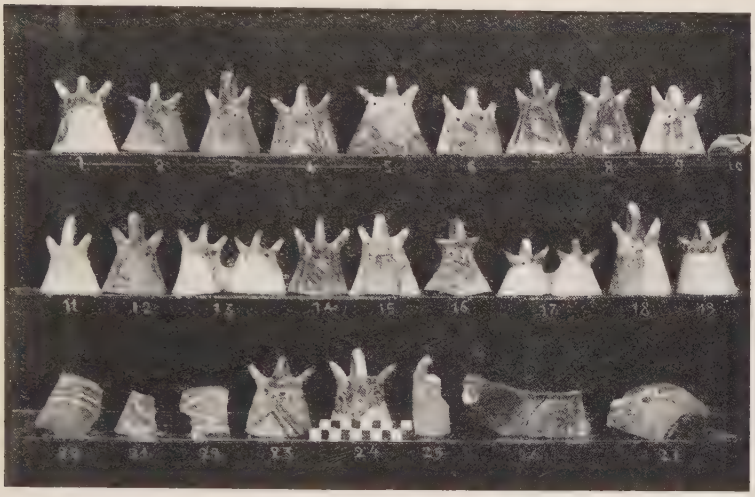


Fig. 3. — Idoles-cloches et tessons du dépôt de Poros.

taille et par le décor plus géométrique. Ainsi est confirmée la date M. M. I *b* du dépôt avec prolongation jusqu'au début du M. M. II, une « cloche » en tout semblable ayant été trouvée

1. Signalons fig. 2, nos 1, 2, 5 des coupes à mouchetures blanches imitant les vases de liparite (cf. *P. of M.*, I, p. 178, fig. 127 et *Festos*, I, p. 249, fig. 128) ; — des vases « rippled » (fig. 2, nos 9 et 11) du type le plus ancien, daté à tort du M. M. III *a* par Evans (*P. of M.*, I, p. 593, fig. 435), alors qu'il y a des exemples M. M. II (*P. of M.*, IV, p. 121, fig. 89, 3) ; — fig. 2, no 16, une grande amphore aux anses plates avec des rivets à la lèvre imitant le métal ; grande rosette blanche sur fond noir. Signalons encore une petite cuvette de stéatite tendre (fig. 2, no 17), deux idoles-cloches et le fragment d'une troisième (fig. 3, nos 23-24-25). — Quant aux deux vases fig. 2, nos 14 et 18, qui sont du M. R. I-II, ils ne proviennent probablement pas du dépôt. D'autres objets aussi ont été trouvés au voisinage, ainsi la pointe de lance, fig. 2, no 17 et une corne double en pierre non reproduite ici.

avec les vases ci-dessus mentionnés sous la cour Ouest de Cnossos (*P. of M.*, I, p. 187, fig. 136 *aa*). Notre idole de faïence est plus évoluée et appartient peut-être au début du M. M. II. C'est dans un autre dépôt, vraisemblablement analogue au premier et mis au jour dans la même région par les ouvriers de la route qu'ont été trouvées les idoles-cloches de la fig. 3 (sauf les numéros 23-25 déjà cités). De la même région, probablement un sanctuaire, provient aussi une corne double en pierre présentant en son milieu une excroissance destinée, semble-t-il, à supporter une double hache[1]. L'interprétation de notre idole de faïence entraîne forcément celle des idoles de même forme en terre cuite avec lesquelles elle se trouve en étroits rapports ; il n'est donc plus besoin de recourir à des hypothèses. Les excroissances en forme de cornes ne sont ni des bras levés, ni des manches de vêtement, mais, bien la double corne sacrée ; l'anse courbe n'est pas une anse ordinaire, mais le disque symbolique entre les cornes ; les trous ne correspondent pas aux seins, mais aux yeux ; le décor linéaire ne rend pas les plis du vêtement, mais, de façon schématique, les traits du visage ; la dépression centrale de l'idole ne correspond pas au mouvement des jambes, mais au creux de la bouche : bref ce n'est pas le corps tout entier qui est figuré, mais un visage ou plutôt un masque.

Les mêmes arguments permettraient d'affirmer que les terres cuites aussi figurent des masques, non des corps. On y reconnaîtra aisément les éléments suivants : les excroissances de la partie supérieure, en position oblique ou presque droite au bord de celle-ci sont des cornes et non des mains[2] ; — l'anse qui est plantée sur la surface supérieure de l'objet, toujours de niveau, et qui parfois s'atrophie jusqu'à disparaître, ne peut pas représenter la tête[3] ; — l'analogie des idoles béotiennes

1. Ceci d'après de nombreuses représentations analogues. L'objet n'a pas été reproduit et se trouve en caisse dans l'abri du Musée.

2. Sur certains exemplaires (*Arch. Éphém.*, 1937, I, p. 85, fig. 3 aux deux extrémités ; Hazzidakis, *Tylissos*, p. 72, fig. 36, n° 12), il est impossible d'interpréter ces excroissances comme des mains.

3. Hazzidakis, *Tylissos*, fig. 36, n^{os} 10 et 12 ; *Deltion*, *l. l.*, fig. 2, n° 7.

est sans valeur, car il s'agit là d'une tête surmontant un long cou[1] ; — les trous figuraient sans aucun doute les yeux et non pas les seins, car ceux-ci devraient être rendus par des excroissances percées de trous tandis qu'ici ce n'est souvent pas le cas. (Ainsi les nos 6, 9, 15 et 24 de la fig. 3) ; — l'interprétation de ces trous comme des yeux est encore confirmée par la présence sur quelques exemplaires de deux autres trous, en général plus grands, situés un peu plus haut ou un peu plus bas (p. ex., nos 3, 7, 11, 12, 13, 18) : ce sont les oreilles ; — il se rencontre encore, mais très rarement, des ouvertures sur la face supérieure plane des idoles-cloches (d'où la théorie d'Evans sur les clochettes) ; elles serviraient à fixer des appendices (sur l'un des deux exemplaires de Poros, l'une de ces ouvertures n'est pas percée) ; — la dépression qui se trouve régulièrement sur la face principale de l'idole ne correspond pas à une division du corps ni au mouvement des jambes, car elle se prolonge du haut en bas, mais provient simplement de la pression du pouce sur l'argile molle : voir les exemples de la fig. 3. Sur le n° 15 apparaît un motif incisé de forme ovale semblable à la bouche de l'idole de faïence, mais *vertical*, dont il est difficile de dire s'il correspond au nez ou à la bouche. (La forme de la dépression sur les autres exemplaires rend plus vraisemblable la seconde hypothèse)[2] ; — le décor linéaire, restreint en général à la face antérieure, présente des variantes mais qui peuvent se ramener à quelques types. On a l'impression qu'est rendu par là le vêtement décoré, mais il n'est pas exclu que ces motifs linéaires correspondent à une représentation primitive des traits du visage, cheveux, nez triangulaire comme sur l'idole de faïence, sourcils, yeux ; — ajoutons enfin que les documents jumelés ne sont pas inexplicables dans le cas de visages ou de masques, puisqu'on rencontre des idoles à deux

1. Cf. Milani, *Studi e materiali*, III, p. 139, fig. 579-581. Il apparaît, fig. 581, que ces idoles avaient des pieds rapportés sous le vêtement et, par suite, n'étaient pas de véritables « cloches ».

2. Sur l'exemplaire de Cnossos, *P. of M.*, IV, p. 83, fig. 51, n° 24, je distingue sous les trous des yeux une incision verticale.

têtes, mais à un seul corps, ou du moins deux corps sous un seul vêtement[1].

Les idoles-cloches minoennes ne restent pas isolées dans la préhistoire ; en d'autres domaines du plus ancien âge du Bronze, nous rencontrons des documents analogues qui nous permettent une interprétation plus complète. En Crète même, à Koumasa en Messara, a été trouvé un objet analogue avec des excroissances en forme de cornes qui sont des oreilles, deux trous qui sont les yeux, une anse qui tient la place du nez[2]. Xanthoudidis lui-même invoque l'analogie des idoles-cloches en ajoutant d'autres rapprochements avec le domaine cycladique et la Sicile. Un document d'Amorgos publié par Dümmler[3] est très caractéristique avec les trous des yeux, la bande médiane à la place du nez, les doubles cornes et entre celles-ci la dépression où était fixé un appendice (hache ou autre symbole). Il le caractérise comme le « maskenartiger Aufsatz » de quelque grand vase ; il le range dans la catégorie des couvercles, en forme de visage ou plutôt de masque, des vases anthropomorphiques de Troie[4], très analogues aux idoles-cloches avec leur surface supérieure plane ou semi-bombée, leur forme de cloche, l'excroissance supérieure (unique) en forme de corne et le rendu en général plastique des

1. Surtout en domaine chypriote. Cf. aussi les exemples donnés par Hœrnes-Menghin, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa*, 3e éd., Vienne, 1925, p. 365, fig. 5-6 ; Milani, *l. l.*, I, p. 209, fig. 50 *a*, objet en forme de scarabée de Montarano d'Étrurie. On peut songer aux deux Molions (cf. Apollodore, II, 7, 2, 2 ; Hésiode, *fragm.* 14) et à bien des représentations de la céramique grecque.

2. Xanthoudides, *The Vaulted Tombs of Mesará*, Londres, 1924, p. 39 et pl. XXVIII, n° 4992 ; l'auteur pense que les idoles-cloches étaient des symboles sacrés ou des statuettes primitives de la divinité minoenne.

3. *A. M.*, XI, 1886, p. 19, Beil. 2, C 1 ; cf. encore Collignon-Couve, *Catalogue des vases peints du Musée d'Athènes*, p. 7, pl. IV, 29 : « il (l'objet) ressemble à la partie antérieure d'un casque, sous un autre angle, il figure plutôt un masque ».

4. W. Dœrpfeld, *Troja und Ilion*, I, p. 256, Beil. 33, III-VI ; Schliemann, *Ilios*, nos 159, 231, 236 ; *Troja*, p. 187, fig. 198. Des couvercles en forme de cloche avec excroissances en cornes ou anses ou les deux à la fois étaient connus en milieu troyen (*Ilios*, nos 180 et 1118 ; *Troja*, p. 145, fig. 76). Cf. Pendlebury, *The Archaeology of Crete*, p. 107, qui, tout en suivant l'opinion d'Evans, admet que ces objets sont des couvercles.

traits du visage. Apparentés à ces objets de Troie, mais plus significatifs, sont des « cloches » de Pločnik en Serbie[1], de la même époque environ, qui ne se contentent pas de rendre les yeux et le nez triangulaire, mais qui comportent aussi des cornes doubles et un décor incisé de lignes croisées comme les objets crétois (Vassitz, fig. 25, qui reproduit le dos de l'idole parfaitement semblable, avec les trous, le décor et les cornes, à la face antérieure de certains objets crétois). C'est de la même façon exactement que sont rendus sur le côté les trous des oreilles, un peu plus bas ceux des yeux (*ibid.*, fig. 25 *b*), enfin les deux trous sur la surface supérieure entre les cornes, exactement sur le bord antérieur (cf. fig. 31). Des visages analogues décorent le col des vases dont les objets précédents constituent le couvercle (n° 33) comme à Troie. Enfin le document provenant de Caldare, près d'Agrigente[2], signalé par Xanthoudidis et non exactement interprété par Mosso, présente aussi d'étroites analogies, les cornes impossibles à méconnaître, entre celles-ci l'anse de forme courbe, mais se présentant de face et reliée aux cornes, un trou à la partie supérieure comme sur l'exemplaire d'Amorgos, pour la fixation d'un symbole quelconque, les yeux rendus par des excroissances[3], un petit trou en guise de bouche, là où se trouve une dépression sur les objets crétois (un trou toutefois fig. 3, n° 6), enfin des trous latéraux pour les oreilles, exactement comme sur nos numéros 2 et 16, mais là, chose surprenante, sur un seul côté.

Ces rapprochements ne laissent guère de doute sur l'interprétation des objets en forme de cloche ; ils figurent des

1. Cf. Aberg, *Bronzezeitliche u. eisenzeitliche Chronologie*, III, p. 3, fig. 42 et 43 ; Mil. Vassitz, *Der prähistorische Fundort Vinca in Serbien, Memnon*, I, p. 183, pl. V-VI, fig. 25 à 33 : lieu dit Belo Brdo.

2. Cf. Angelo Mosso, *Idoli femminili, Accad. Sc. di Torino*, 1906-7, p. 389, pl. II, 16 ; *Origini della civiltà mediterranea*, Milan, 1910, p. 94, fig. 74. L'objet appartient à la première période sicule.

3. Comme sur l'objet cloche dépourvu de cornes du lieu dit Giophyrakia (*Deltion, l. l.*, fig. 2, 7) sur lequel les excroissances tiennent la place des yeux. Un rendu fortement plastique des yeux n'est point rare aux temps préhistoriques, cf. Dœrpfeld, *l. l.*, I, Beilage 33, VII.

masques sacrés, de ceux qui étaient en usage dans les cérémonies liturgiques minoennes et que portaient les prêtres porteurs du masque du dieu-taureau ou de masques de démons[1]. Il existe bien des exemples de ces masques liturgiques, mais il est souvent difficile de distinguer sur les représentations s'il s'agit de démons ou de prêtres déguisés[2]. La coquille bien connue de Phaestos[3], comme aussi la fresque des démons de Mycènes[4], nous présente plutôt des officiants masqués que des démons : c'est ce que prouvent les pieds humains et la robe longue avec la cordelette centrale se terminant en frange, comme celle que portent les prêtres masqués de Babylone ou d'Assyrie[5]. Mais la preuve décisive pour la liturgie masquée nous est donnée par la représentation d'un prêtre portant la longue robe orientale, levant les mains selon le type connu et portant sur la tête un capuchon, avec, à l'avant, une corne saillante (peut-être même deux, puisque la tête est représentée en perspective), sur un sarcophage du

1. Ch. Picard, *Les origines du polythéisme hellénique*, Paris, 1930, I, 68 : « Peut-être, pour des cérémonies spéciales, certains ministres du culte opéraient-ils encore affublés de dépouilles d'animaux comme les sorciers quaternaires, ou avec des masques grimaçants, et l'on songerait aux *Bryllichistai* laconiens, ... » ; cf. encore sur les masques, Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, III, p. 606 (Chypre) ; Evans, *P. of M.*, IV, p. 432 ; A. B. Cook, *Animal worship in the Mycenaean age*, *J. H. S.*, XIV, 1894, p. 81 ; J. Myres, *Who were the Greeks ?*, p. 188.

2. Ce doute est marqué par Evans et Myres, *l. l.*, ainsi que par Pendlebury, *op. cit.*, p. 275 (démons du type de Taurt). Sur le fragment de fresque de Tirynthe (*Tiryns*, II, pl. II, 7), le personnage revêtu d'une peau avec la queue ne peut être un démon à cause des pieds, mais on peut l'interpréter comme un officiant costumé (selon Rodenwaldt, il s'agirait d'une divinité), s'il n'était plus probable que c'est un singe qui officie, comme sur des représentations analogues de sceaux, en particulier celui dit du « young Minotaur » : cf. N. Platon, *Le singe cueilleur de crocus* (*Kritika Chronica*, I, p. 517).

3. *Monumenti antichi*, XII, p. 129, pl. VIII, 1 ; Nilsson, *Minoan-mycenaean Religion*, Lund, 1927, p. 320, fig. 96. Le personnage représenté sur le fragment du vase à relief en stéatite provenant de Cnossos (*P. of M.*, II, p. 614) est peut-être un danseur masqué.

4. *Éphém. arch.*, 1887, pl. X, 1.

5. Nilsson, *l. l.*, p. 321, fig. 97 (Tablette d'Assour) ; Contenau, *Manuel Arch. or.*, I, p. 254, fig. 154 (prêtre déguisé en génie) et p. 251, fig. 152 (plaque des enfers représentant entre autres personnages des prêtres costumés) ; *P. of M.*, IV, p. 432, fig. 355 (relief d'Assournazirpal avec prêtres déguisés en lions).

M. R. III en terre cuite provenant de Vathianos Kambos (prov. Pédias)[1]. L'expression semi-animale du visage de notre idole de faïence, ainsi que la présence des cornes et du disque qui se trouve entre elles, prouvent que ce masque représente une tête de taureau sacré ou une figure analogue à celle d'Hathor dont la tête à l'époque proto-dynastique a aussi la forme de cloche, avec les sourcils joints, le nez triangulaire, la bouche ovale, en parfait accord avec notre objet de faïence[2]. Étant donné la parenté connue de la civilisation crétoise avec la civilisation sumérienne, il n'est pas sans importance que, au milieu de la tiare à cornes des dieux sumériens, prenne place un objet sacré qui ressemble de façon frappante et jusque dans les détails (trous, cornes, appendice central, lignes obliques) aux idoles-cloches crétoises, et que G. Contenau interprète comme « la tête humanisée » d'un taureau[3]. Les officiants portaient, semble-t-il, des masques analogues à nos objets en forme de cloche, faits peut-être d'une matière dure recouverte d'un tissu, qui leur donnaient précisément une « tête humanisée de taureau » ; le roi lui aussi, en tant que grand prêtre et représentant — ou peut-être même incarnation — du dieu-taureau, portait très probablement un masque semblable[4].

1. Sp. Marinatos en a donné une photographie provisoire, *Arch. Anz.*, 1934, col. 247, fig. 1, interprétant la coiffure comme un casque ; ceci ne s'accorderait pas avec l'attitude du prêtre, mais on sait que les casques minoens ne recouvraient jamais comme ici tout le visage. Cette représentation de prêtre en costume oriental doit être ajoutée aux exemples rassemblés par P. Demargne, *B. C. H.*, LXX, 1946, pp. 148 sq.

2. Par exemple sur la palette de Narmer et sur une plaquette d'ivoire, Flinders Petrie, *The royal tombs of the first Dynasty*, I, pl. XI, 13 et XXVII, 71. Au contraire les couvercles de Troie ont un aspect humain (les vases eux-mêmes ont d'ailleurs des seins et des mains), c'est peut-être pour cela qu'ils n'ont pas de cornes, mais seulement un appendice cornu. Cf. note 4, ci-dessus, p. 840.

3. Contenau, *l. l.*, I, p. 480, fig. 339 et 108. Les ailes ou les rameaux qui se trouvent entre les cornes nous montrent à quoi pouvaient servir les trous de fixation disposés de la même manière sur quelques objets crétois.

4. Merejkowsky, dans son roman minoen, *La naissance des dieux*, Paris, 1924, p. 67-69, a donné très justement au roi un masque de taureau. Cf. encore Pendlebury, *l. l.*, p. 23 ; il est significatif que les rois sumériens portent une perruque postiche en or qui recouvre la plus grande partie de la tête et qui laisse apparaître

Les dieux aussi étaient représentés parfois avec des masques, telle l'Astarté phénicienne qui, selon Philon de Byblos (fragm. 11, 24), portait une tête de taureau comme emblème royal[1]. Le relief en terre cuite du Louvre provenant d'Idalion (Chypre)[2] représente une divinité portant un masque analogue à ceux de Crète, à l'intérieur d'une niche en forme de naïskos. Nous voyons survivre l'usage liturgique des masques tant dans le monde grec que dans le monde italique, surtout sous l'influence étrusque, dans le monde oriental enfin, particulièrement dans les cultes à mystères : les mystes de Dionysos, comme les Titans qui avaient déchiré Dionysos, se blanchissaient le visage « γύψῳ μυστιπόλῳ »[3] ; le prêtre des mystères de Déméter de Phénée prenait le visage de la déesse et frappait les ὑποχθόνιοι[4] ; le thiase des Courètes d'Éphèse dansait masqué[5] ; les Βρυλλιχισταί de Laconie dansaient coiffés de masques féminins hideux[6] ; en Italie les Κορυθαλλίστριαι et les Κυριττοί dansaient avec des masques de bois en l'honneur d'Artémis *Corythalia*, « κυρίττοντες[7] » ; les Saliens et les Saliennes portaient le *paludamentum*, le bouclier sacré en forme de huit *(ancile)* et le *pileus*, c'est-à-dire la κυρβασία se terminant en corne (apex)[8], et faisaient les corybantes en sautant ; enfin dans les mystères de Mithra les mystes portaient les masques

les traits principaux du visage, CONTENAU, *l. l.*, III, p. 1523, fig. 934, perruque du roi Meskalamdoug.

1. G. CONTENAU, *La civilisation phénicienne*, Paris, 1928, p. 184. La Baalat-Djebal portait les symboles hathoriques, cornes et disque solaire entre elles, fixés sur une perruque : *ibid.*, fig. 38 et 71.

2. PERROT et CHIPIEZ, *l. l.*, III, p. 579, fig. 392.

3. NONNOS, *Dionys.*, 27, 228. Pour les Titans, cf. HARPOCRATION, *s. v.* ἀπομάττω : γύψῳ καταπλασσάμενοι.

4. PAUS., VIII, 15, 1.

5. GRESSMANN, *Die orientalische Religion im hellenist.-röm. Zeitalter*, Berlin-Leipzig, 1930, p. 89.

6. *Dict. ant.*, IV, p. 1038. Cf. HESYCHIUS, *s. v.* : βρυλλιχίδδει, βρυλλιχισταί.

7. En d'autres termes, les masques de bois portaient des cornes comme les objets minoens ; cf. HES., *s. v.*, κυριττοί, κυρίττοντες, κύριθρα, κυνθίον ; sous ces mots se cache, semble-t-il, le mot préhellénique κύρινθον, cf. *Dict. Ant.*, *ibid.*

8. *Ibid.*, p. 1015. La liaison de ces cultes avec le domaine étrusque et égéen a été soulignée à plusieurs reprises, cf. D. H., *Antiquités*, II, 70-71.

du Lion, de l'Aigle, du Corbeau, du Soldat et du Perse[1]. Il est évident aussi que la « κυνέη Ἄϊδος » que portent déjà les dieux de l'Olympe et plus tard les héros et qui finit par parvenir sous le nom de *Tarnkappe* aux dieux et aux héros des Germains[2], n'a pas une origine très différente. Quant aux démons ailés des Minoens, représentés sur les sceaux de Zakro, ils ont la tête complètement couverte d'un *pilos* conique[3]. Ce n'est pas non plus un hasard que les *piloi* des Dioscures, avec la croix ou l'étoile entre les cornes, lesquels présentent tant d'analogies avec les bonnets étrusques[4], apparaissent à titre de symboles entre les *protomés* d'Hélios et de Sélènè sur la plaquette de Copenhague[5]. Les cornes des idoles-cloches correspondent, comme sur la tête du taureau sacré, au croissant lunaire et l'anneau qui se trouve entre les cornes, de face, sur le document de Caldare, serait le disque solaire[6]. La rosette si courante au front du taureau minoen entre les cornes dorées qui figurent le croissant lunaire n'a pas d'autre signification.

De tout ce qui précède, il résulte que sans aucun doute le signe d'écriture minoenne doit recevoir la même interpréta-

1. F. Cumont, *Les religions orientales*, Paris, 1929, pl. XIII, 2, où sont figurés les masques dans le repas mystique, et pl. I, où le prêtre porte une coiffure absolument analogue à celle que porte le prêtre du sarcophage de Vathianos Kambos.

2. Roscher, *Lexicon, s. v. Hades*, p. 1779 ; K. Fr. Herrmann, *Die Hadeskappe*, Gœttingue, 1853.

3. D. Hogarth, *The Zakro sealings*, *J. H. S.*, XXII, 1902, p. 79, fig. 9, 10, pl. VI, 21, 24, 25, 26.

4. Cf. Aberg, *l. l.*, V, fig. 141 (Tarquinia). Sur ces bonnets les traits du visage sont rendus comme sur les objets-cloches du monde égéen.

5. Milani, *op. cit.*, III, p. 286, fig. 46 ; cf. F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse*, Paris, p. 280, fig. 53. La présence des bonnets jumelés des Dioscures peut suggérer une interprétation des idoles-cloches couplées : on aurait là le couple de la génisse et du taureau, et l'animal qui paraît parfois entre eux serait le veau divin.

6. Le symbole du croissant avec, au milieu, un disque, une rosette ou une roue apparaît fréquemment sur les représentations minoennes, mais ce peut être aussi un objet indépendant. L'anneau entre les cornes apparaît sur un sceau de Zakro représentant un bucrâne ailé, cf. Hogarth, *l. l.*, p. 85, fig. 23, pl. IX, 84. Cf. une roue analogue sur la tête d'une idole ailée (Milani, *l. l.*, p. 515) et l'appendice courbe qui apparaît entre des bras levés comme un symbole sur la plaquette de Thyatire (*ibid.*, p. 109, fig. 494). Le symbole de Tanit, avec le disque entre les bras (ou cornes) pliés à angle droit, comporte le même symbolisme.

tion que les idoles-cloches[1] : l'extrémité supérieure formant corne se retrouve aussi bien sur les couvercles des vases de Troie[2] que sur le masque aux yeux percés du Ménélaion de Sparte, d'époque géométrique[3], qu'au casque étrusque d'usage probablement sacré, qu'aux *apices* des Saliens, qu'aux κυρβασίαι des Courètes ; — nous avons retrouvé sur nombre d'idoles-cloches le même décor de traits horizontaux, obliques ou verticaux ; — quant aux traits verticaux qui en bas dépassent le signe, ils figurent les pieds du porteur de masque, ainsi représenté en abrégé, ou les courroies servant à le fixer. La première hypothèse serait justifiée par la présence, au bas de signes analogues, de ce qui fut interprété comme un tabouret (*camp-stool*)[4], mais qui, selon nous, représente le buste avec les pieds de l'idéogramme de l'homme[5]. En faveur de la seconde hypothèse on alléguerait les exemples de courroies de casques fournis par Evans[6] comme aussi la représentation de courroies absolument analogues sur les *apices* des Saliens[7].

Les objets que nous venons d'étudier témoignent de ce que furent les masques liturgiques aux temps minoens ; puisse cette modeste contribution prouver notre reconnaissance à celui qui nous a montré la voie !

N. Platon.

Musée de Candie, mai 1948.

1. La différence chronologique est petite entre notre idole de faïence qui peut être datée du M. M. II d'après la céramique Camarès assez avancée qui l'accompagnait dans le dépôt, et d'autre part le signe d'écriture, du M. M. III *a*, d'après les nouvelles données stratigraphiques du palais de Malia.

2. On comparera en particulier Schliemann, *Ilios*, n° 231.

3. *B. S. A.*, XV, 1908-09, pl. VI, 29 ; cf. des masques sacrés d'époque grecque provenant du sanctuaire d'Artémis Orthia, *ibid.*, XIV, 1907-08, p. 72, fig. 8.

4. F. Chapouthier, *Écritures minoennes*, p. 60-61 ; Evans, *P. of M.*, IV, p. 688-690.

5. Cf. *P. of M.*, IV, fig. 684 ; quant aux variantes de la fig. 672, *j*, *k*, il ne s'agit pas de clochettes à grelot, car la partie inférieure du signe ressemble à celle de l'idéogramme « overseer of crops », *ibid.*, fig. 685.

6. *P. of M.*, IV, p. 867, fig. 855, 859. Cf. le casque à sommet pointu avec cornes éployées, Hogarth, *l. l.*, p. 80, fig. 11.

7. *Dict. ant.*, IV, p. 1021, fig. 6046-7.

LAMPADÉDROMIES THASIENNES

En 1902, G. Mendel publiait une stèle de Thasos qu'il avait vue chez M. Boulgaridis, agent consulaire de France à Cavalla. A. Martin en avait déjà donné une explication dans un article du *Dictionnaire des Antiquités*[1]. Selon eux, le relief aurait représenté un coureur de lampadédromie, qu'ils décrivaient ainsi[2] (fig. 1) : « Bas-relief qui semble être une stèle funéraire. Il provient de Thasos et est du IVe ou du commencement du IIIe s. av. J.-C. Il représente un jeune homme nu qui tient de sa main droite une torche et qui, de la gauche, semble toucher quelque chose qu'on ne peut pas bien définir, car la pierre est mutilée à cet endroit. La bobèche est indiquée, mais elle est moins grande que celles qui sont représentées sur les vases. Le jeune coureur n'a pas de couronne sur la tête[3]. » Ni G. Mendel, ni A. Martin n'ont iden-

Fig. 1. — Lampadédrome thasien (anc. Collection Boulgaridis).

1. G. Mendel, *BCH*, XXVI, 1902, p. 477, n° 7, fig. 6. A. Martin, *D. A.*, s. v. *Lampadedromia*.

2. A. Martin, *D. A.*, s. v., *Lampadedromia*, p. 913, fig. 4334.

3. Le relief portait sans doute une inscription sur le bandeau inférieur, brisé lors du dessin. Ni G. Mendel ni A. Martin n'ont malheureusement indiqué les

tifié l'objet sur lequel prend appui la main gauche du personnage. Il est pourtant facile d'y reconnaître un bâton en forme de massue, et Jüthner en écrivant l'article Λαμπαδηδρομία dans la *R. E.*, n'y a pas manqué[1]. Mais cet auteur y a trouvé un argument pour écarter l'identification proposée : la présence de la massue exclurait toute signification sportive[2]. Il faudrait au contraire rapprocher ce relief d'une stèle crétoise où le personnage s'appuie sur un bâton dans une attitude analogue[3] (fig. 2).

Fig. 2. — Stèle crétoise.

La confrontation de la stèle trouvée en Crète, et de la représentation thasienne ne fait guère

dimensions. Il ne serait peut-être pas impossible de retrouver ce fragment parmi les inscriptions du musée. Le numéro inventaire 298, conviendrait à un tel monument, puisque de chaque côté subsistent les traces d'un cadre qui entourait un relief. La date de l'écriture (fin du IVe-début du IIIe s.) serait en accord avec celle que l'on indiquait pour la sculpture ; mais l'absence de toute mesure interdit d'insister davantage sur cette hypothèse. M. Boulgaridis, fils de l'ancien agent consulaire de France à Cavalla, a la bonté de me faire savoir que ce relief a disparu avec la majeure partie de la collection de son père dans un incendie.

1. Jüthner, P. W., *R. E.*, *s. v.* Λαμπαδηδρομία.

2. Jüthner, *ibid.*, col. 573 : « Da er sich mit der Linken auf einen Keulenförmigen Stab stützt, kann die Darstellung keine sportliche Bedeutung haben. »

3. *Monumenti antichi Accad. dei Lincei*, XI, 1901, p. 402 sqq., pl. XXVI, 2.

ressortir les ressemblances : sur l'une et l'autre le personnage nu s'appuie sur un bâton ; mais les analogies s'arrêtent là. Sur le premier monument l'homme marche ; la main droite fermée se balance ; la gauche prend solidement appui sur le gourdin pour aider la progression. Sur le second au contraire, le jeune garçon, penché en avant, semble courir ; on ne peut juger avec certitude de l'appui qu'il prenait de la main gauche, puisqu'elle a disparu. Mais le bâton eût été trop court pour apporter une aide efficace, et sa forme le fait ressembler à une massue. Enfin la torche allumée dans la main droite donne au personnage une allure — et sans doute une signification — différentes. On ne saurait se satisfaire de l'interprétation que l'on veut substituer à la première explication. Le sens du relief reste à préciser.

*
* *

Les lampadédromies furent assez en faveur pour être souvent représentées. On a retrouvé à travers les documents céramiques les moments de l'épreuve[1]. Le type du coureur est bien défini : nu, il tient dans l'une ou l'autre main un flambeau, le plus souvent entouré à la base d'une large bobèche[2]. Le

1. Sur cette course, cf. A. Martin, *DA*, s. v. *Lampadedromia ;* Jüthner, P. W., *R. E.*, Λαμπαδηδρομία ; depuis ces deux articles, la question a été reprise par G. Q. Giglioli, *La corsa della fiaccola ad Atene*, *R. C. Accad. dei Lincei*, XXXI, 1922, p. 135 ; id., *ibid.*, XXXIII, 1924, p. 70 ; Van Hoorn, *De Fackelloop*, dans les *Mededeelongen Nederl. Institut Rom*, IV, 1924. Les études générales qui ont traité des sports en Grèce n'ont pas manqué de s'intéresser à cette épreuve. N. Gardiner, *Athletics of the ancient world*, p. 142 (fig. 65) ; B. Schröder, *Der Sport in Altertum*, p. 107, pl. L et LI ; C. Blümel, *Sport der Hellenen*, pl. 134. Sur le rôle plus particulier de la torche, cf. H. Vassits, *Die Fackel in Kultus und Kunst d. Griechen* (Belgrade, 1900), et S. Eitrem, *Opferritus und Voropfer bei d. Gr. und Römer ;* de même les remarques de P. Roussel, *BCH*, L, 1926, p. 309.

2. G. Q. Giglioli, *l. l.*, a dressé un catalogue de vases sur lesquels sont représentés les temps différents de la course. On ne doit pas considérer sa liste comme exhaustive. Outre les bronzes mentionnés en Tunisie et en Amérique, par A. Merlin et L. Poinssot, *Monuments Piot*, XVII, 1909, p. 52/54, fig. 4 et 5 ; G. Richter, *Catalogue des bronzes du Metropolitan Museum*, p. 8, n. 131. Van Hoorn, *l. l.*, a signalé d'autres représentations intéressantes ; en 1936, A. Philadelpheus a fait don au musée national d'Athènes d'un vase représentant une lampadédromie, *AJA*, XLI, 1937, p. 138. Un cratère en cloche de la collection Robinson est décoré du même sujet, *CVA*, U. S. A., fasc. 6, pl. XLVIII. Je n'ai pu voir le relief représentant un coureur de lampadédromie étudié par G. Lippold, *Aus der*

plus souvent aussi, les athlètes portent sur la tête une couronne de feuilles longues et pointues, semblables à des roseaux ou à des feuilles de palmier. L'absence de cet attribut sur les reliefs thasiens ne peut cependant suffire à faire écarter l'hypothèse d'une lampadédromie[1] ; la forme du flambeau n'est pas davantage constante ; la bobèche est, selon les cas, plus large ou plus étroite ; parfois même la torche n'est qu'une branche de pin. La massue seule constitue un élément étrange dans cette course thasienne : sa présence doit être justifiée.

Fig. 3.
Lécythe à fond blanc, Athènes.

On a voulu reconnaître sur un lécythe à fond blanc du musée d'Athènes un coureur de lampadédromie qui eût porté une torche dans une main et un disque dans l'autre[2] (fig. 3). Mais on peut préférer une explication plus récente[3] : la repré-

Erlanger Antikensammlung ; une représentation en tête d'une liste éphébique porte entre autres athlètes un coureur de lampadédromie, *Catalogue du Musée national,* de J. Svoronos, II, pl. CX, n° 1470. Il faut noter enfin que Ch. Picard, *La sculpture antique,* II, p. 214, veut retrouver dans le « gladiateur Borghèse » « un vainqueur de la course aux flambeaux, arrivant à son but, et surveillant sa torche allumée ».

1. Sur le relief du Musée national, par exemple, le coureur ne semble pas porter de couronne. De même son flambeau n'a pas de large bobèche. La forme de la torche — certainement traditionnelle — variait sans doute avec les concours.

2. A. Brückner, *A. M,* XXXV, 1910, pl. VIII, p. 200 sqq., suivi par Ziehen, *Bursian's Jahresberichte* (CLXXII, p. 56), et E. Rhode, *Psyche,* I, p. 240.

3. *Contra,* cf. E. Buschor, *Münchner Jahrbuch d. bild. Kunst,* 1925, N. F., II, p. 10.

sentation témoignerait de l'activité diverse du jeune mort, coureur de lampadédromie et lanceur de disque. On ne saurait affirmer sur la foi de cet exemple que l'on dût parfois accomplir une course aux flambeaux en tenant un disque.

Le petit fragment d'une représentation céramique où le coureur porte au front une couronne ornée d'une fleur serait plus significatif[1]. On a justement rapporté[2] cette figure à une

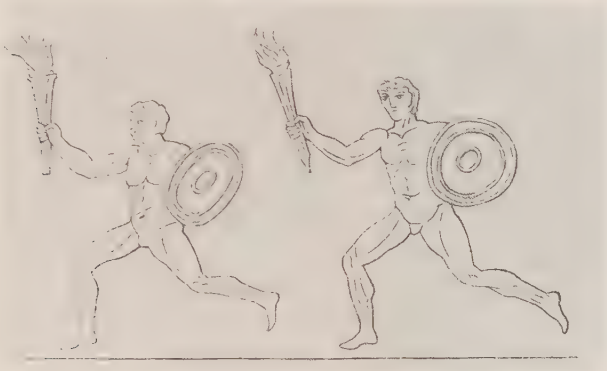


Fig. 4. — Mosaïque de la Villa Albani, Rome.

lampadédromie célébrée lors des Anthestéries. Elle montrerait que les attributs des coureurs dépendaient de la fête à laquelle le concours se rattachait. Telle est l'explication que l'on proposerait aussi pour une mosaïque de la villa Albani (fig. 4). Jüthner a été embarrassé par ces athlètes tenant un bouclier dans la main gauche et une torche dans la main

1. Van Hoorn, *R. C. Accad. dei Lincei*, XXXIII, 1924, p. 295, fig. 1. La figure est trop indécise pour être reproduite.

2. Jüthner, *l. c.*, col. 573 : « Ganz anders als auf den genannten Denkmälern sind die zwei Läufer auf einem Mosaïk Albani ausgerüstet. Der Kopfschmück fehlt, dagegen tragen sie am linken Arm einen kleinen rundlichen Schild, und ganz abweichend ist die Form der Fackeln, umgekehrte Kegel, aus deren Basis oben die Flammen hervorkommen. Über diese eigenartige Verbindung von Fackel- und Waffenlauf, ist uns sonst nichts bekannt. Wahrscheinlich handelt es sich um eine lokale italische Form ; denn dass in Koresia auf Keos (*IG*, XII, 5, 647, 31) ein siegreicher Lampadarch einen Schild erhielt, hat damit sicherlich nichts zu tun. »

droite. Il a cru y découvrir une forme italienne de la course aux flambeaux ; à tort, puisqu'une gemme attique, que Furtwängler attribue à la deuxième moitié du v^e^ siècle, offre la même représentation[1] (fig. 5). Il ne convient pas davantage d'écarter sans examen le témoignage d'une inscription de Céos où le lampadarque reçoit un bouclier en récompense de sa victoire[2]. Les autres prix se rapportent tous aux épreuves que l'on couronne : pour les tireurs à l'arc le premier reçoit un arc et un carquois garni ; le second, un arc. On donne trois lances et un casque au premier lanceur de javelot, trois lances au second ; le servant de catapulte classé premier obtient un javelot et un casque ; le second un javelot[3]. Pourquoi la règle cesserait-elle d'être valable pour le lampadarque ? Pourquoi lui décerner un prix sans rapport avec l'exercice qu'il dirige ? La comparaison avec les autres épreuves invite à croire au contraire que le bouclier jouait un rôle dans la lampadédromie de Céos. Quel eût-il pu être, sinon celui que révèlent la mosaïque

Fig. 5. — Gemme attique.

1. Je dois à mon camarade A. Dessenne de connaître ce document. Cf. A. Furtwängler, *Die Antiken Gemmen*, p. 62, pl. XIII, 1 : « Ein nackter Jüngling mit dem Schild ünd mit einer brennenden kurzen Fackel in der Rechten, also ein Fackelwettläufer. Er steht auf beiden Sohlen, doch ist das rechte Standbein. Rest des strengen Stiles. Beischrift : Λαμπαδίας, der Fackelträger... am wahrscheinlichsten ist attischer Ursprung. »

2. Jüthner, *ibid.*, cf. n° 21. Le texte est celui de *Syll.*^3^, 938, l. 32 : Λαμπαδάρχωι τῶι νικῶντι ἀσπίδα Δ Δ.

3. *Syll.*^3^, 958, l. 27 à 32. C'est l'habitude dans ces courses d'équipe de décorer le seul chef ; le relief du Musée national de Londres où les vainqueurs d'une lampadédromie viennent consacrer leur offrande à Bendis en donne la preuve : A. M. Smith, *Catalogue of Greek sculpture of the British Museum*, III, n° 226, inv. 2155.

Albani et la gemme du musée de Copenhague ? Ces documents attestent que la torche n'était pas toujours l'unique attribut des athlètes dans les courses aux flambeaux. Le caractère de la fête ou du dieu pouvait imposer d'autres signes, indispensables à l'épreuve.

***

Le relief thasien n'en constitue pas moins le premier exemple de la présence d'une massue dans une lampadédromie. Exemple isolé, pourrait-on croire, à moins que l'on ne veuille restituer un flambeau dans la main gauche d'un athlète du musée de Palerme (fig. 6)[1]. On l'avait rapproché à tort de la stèle trouvée en Crète. Ici encore le mouvement est différent : le jeune homme lancé en avant paraît courir plus que marcher. C'est bien une massue qu'il tient dans la main droite, non un bâton[2]. Enfin, bien que la main gauche soit restaurée, le geste pourrait correspondre à celui d'un porteur de torche[3]. L'athlète serait saisi au moment du départ.

Que l'exemple soit unique ou non, on comprend à Thasos mieux qu'ailleurs la présence d'une massue comme attribut d'une lampadédromie ; Héraclès était l'une des divinités principales de la cité, et son culte s'y est continué à travers les âges[4]. A Thasos même d'autres documents semblent attester la présence d'une course aux flambeaux en son honneur[5]. On ne peut faire état de la représentation d'une monnaie où un jeune

---

1. Arndt-Amelung, *Photographische Einzelaufnahmen*, n° 552.

2. C'est par erreur que P. Arndt veut y reconnaître une colonne d'appui : « Vom Boden bis zur r. Hand hinauf läuft eine sich verjüngende Säule, die man zunächst für eine Keule halten könnte. »

3. Arndt-Amelung, *l. l.* : « Neu ist der Kopf nebst Hals, der Penis, der l. Unterarm, dessen Richtung aber indiciert ist ; von r. Arm ist nur ein Teil der Handfläche mit den Fingern alt. »

4. Cf. l'étude de M. Launey, *Le sanctuaire et le culte d'Héraklès à Thasos*.

5. Héraklès porte une torche sur certaines scènes d'initiation éleusinienne. Cf. Stephani, *Compte rendu de la commission impériale de Saint-Pétersbourg*, 1855, pl. II. Pour la mention du πυρφόρος cf. *IG*, II², 1247, l. 18 sq., où l'on énumère les desservants de ce culte d'Héraclès dans la Mésogée.

enfant porte une couronne de roseaux (?)[1]. On serait certes tenté de retrouver dans cette énigmatique couronne celle que portent souvent les coureurs de lampadédromie ; mais les

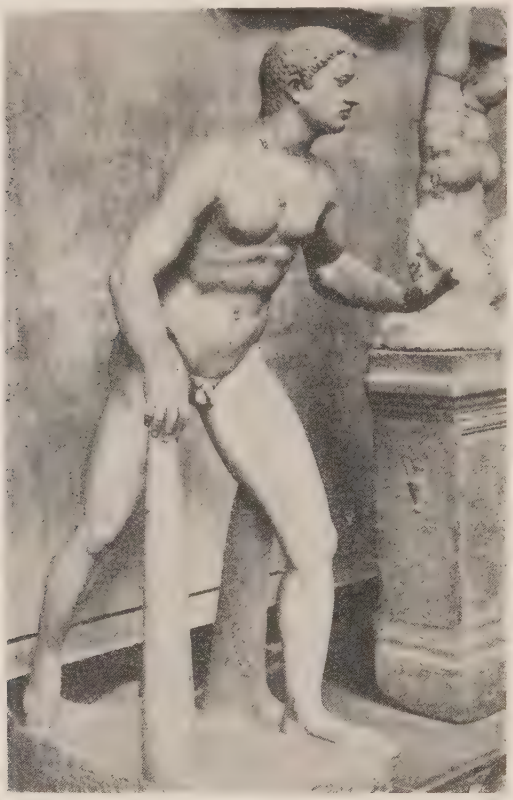


Fig. 6. — Athlète du Musée de Palerme.

figures des reliefs thasiens ne sont pas couronnées[2]. Une autre stèle, malheureusement brisée à la partie supérieure, se rat-

1. *B. M. C., Thracia,* p. 221, n° 50. Je n'ai pu voir de reproduction de cette monnaie.

2. A moins que l'on ne veuille retrouver dans ces courses la duplicité dieu-héros qui caractérise Héraclès thasien. On eût été couronné pour les courses de l'Héraclès-dieu. Mais cette hypothèse semble peu fondée.

tachait peut-être à la même catégorie de documents (fig. 7)[1]. On n'y voit plus que les jambes d'un jeune garçon se déplaçant rapidement vers la gauche. Derrière lui, à droite, paraîtrait la partie inférieure de la massue que tient le personnage de l'autre relief. La représentation est pourtant trop mutilée pour que l'on puisse insister sur cette hypothèse[2]. Deux témoignages épigraphiques, trouvés tous les deux à l'Héracléion, ont certainement plus d'importance : M. Launey a proposé de restituer λαμ[πάδι] νικ[ήσας] dans des fragments d'inscription qu'il avait découverts[3]. Un autre texte atteste enfin la présence d'Héracléia où l'on célébrait des concours[4]. La lampadédromie n'y apparaît pas précisément, mais on y mentionne que la τάξις victorieuse y sera couronnée par les polémarques. M. Launey a entendu qu'il s'agissait de concours militaires comme il s'en rencontre à Athènes. Son explication conserve toute sa valeur ; encore pourrait-on comprendre que dans les lampadédromies, courses de relais, la τάξις constituait l'équipe thasienne. Cette interprétation même ne serait-elle pas valable, qu'une course au flambeau serait vraisemblable dans ces concours. On a été conduit, en effet, à rapprocher les

Fig. 7.
Musée de Thasos : stèle d'un lampadédrome.

1. Inventaire 126 ; n° 59 de la publication des inédits épigraphiques de Thasos. Le travail de ce relief est soigné ; le mouvement rapide des jambes est bien rendu ; les proportions sont élégantes ; dimensions en m. 0,85 × 0,44 × 0,07.

2. La présence d'un Λαμπαδίων dans la prosopographie thasienne (*IG*, XII, 8, 333, 2) ne peut sans doute fournir un argument à notre propos.

3. M. Launey, *l. l.*, p. 96, n° 17 : « Quatre éclats misérables d'une même inscription trouvée en mai 1934 dans le mur Sud de l'église byzantine. Lettres de 25 mm. à apices, surface réglée. »

4. M. Launey, *l. c.*, p. 93/94, n° 8 ; on se reportera au commentaire que le même auteur a donné de ce texte dans *BCH*; LXI, 1937, p. 396, où il traite de ces concours.

Héracléia de Thasos des Théséia d'Athènes où se disputait une lampadédromie[1]. Les indices que donnent les documents figurés, invitent à conclure à la présence d'une telle épreuve aux fêtes de l'Héraclès thasien.

***

Ainsi se préciserait notre connaissance des concours à propos desquels M. Launey constatait notre ignorance[2]. On a souligné de tout temps la valeur religieuse de ces courses aux flambeaux[3]. Ces épreuves se proposent toujours de transporter la flamme sacrée d'un sanctuaire à un autre. Or les Thasiens n'honoraient pas seulement Héraclès à l'Héracléion ; on a retrouvé des lieux de culte secondaires, et particulièrement au prytanée où les Pariens, fondateurs de la religion civique, ne voulaient célébrer que le culte du héros[4]. La course des Héracléia ne devait-elle pas porter le feu sacré du sanctuaire principal et antique à un lieu de culte plus récent ? On vénérait le héros seul au prytanée ; il convient à une course en l'honneur d'un héros qu'on l'accomplisse sans porter de couronne[5].

---

1. M. Launey, *l. c.*, p. 396 /7. Pour les Théseia, cf. L. Deubner, *Attische Feste*, p. 224. De même, cf. à Delphes, le texte relatif à la fondation des Euméneia, où sont définies les conditions d'une lampadédromie : *Delphes*, III, 3, 238, l. 10 à 19.

2. M. Launey, *ibid.*, p. 397.

3. Cf. déjà A. H. Smith, *The classical Review*, 1899, p. 230 : « The essential idea lying at the root of all torch races, whether ancient Greek or Mexican or savage, is the transmittal of fire from one sacred center to altars or hearths which require to be started or renewed. » Et Jüthner, P. W., *R. E.*, Λαμπαδηδρομία : « Es war eine Veranstaltung, die in erster Linie kultliche und erst in zweiter Linie, sportliche Bedeutung hatte und von Läufern und Reitern ausgeführt wurde. »

4. Cf. M. Launey, *Le sanctuaire d'Héraclès*, p. 188 ; pour le culte du prytanée, cf. Ch. Picard, *BCH*, XLVII, 1923, p. 259 ; H. Seyrig, *BCH*, LI, 1927, p. 178-185 qui a bien mis en valeur la raison des prescriptions négatives du règlement religieux trouvé au prytanée ; M. Launey, *BCH*, LVIII, 1934, p. 182, n° 4 ; sur les cultes du prytanée, cf. plus généralement, Ch. Picard, *RHR*, 1945, 1, p. 31 sqq.

5. Aristote, *Constitution d'Athènes*, Ch. 57 : « Quand le roi juge, il enlève sa couronne. » A Paros on sacrifie aux Charites sans couronne, Apollodore, III, 15, 7. Les divinités chthoniennes en général demandent un sacrifice sans couronne ni chants. Il serait d'autant moins étonnant de trouver une lampadédromie à Thasos que les Pariens célébraient chez eux une course de ce genre : cf. *IG.*, XII, 5, 173, 174, 176 ; *IG.*, XII, sup. 203 *a* et *b*.

Est-il trop audacieux de penser que l'on ranimait tous les ans le foyer du prytanée avec la flamme prise à l'Héracléion ? Nus, tenant d'une main la torche enflammée, de l'autre la massue symbolique, les éphèbes thasiens renouaient ainsi le lien qui unissait à Thasos Héraclès-dieu et Héraclès-héros ; ils répétaient à travers les âges le geste des compagnons de Télésiklès qui, rencontrant sur la terre nouvelle un dieu inconnu, voulurent le confondre avec le héros qui leur était familier[1], créant la figure originale et double du dieu de Thasos.

Athènes, mars 1948.

Jean Pouilloux.

1. Cf. M. Launey, *Le sanctuaire d'Héraclès*, p. 217-219 : « Si le visage d'Héraclès effacé à Paros prend dans sa colonie un tel relief, si son culte acquiert une telle vitalité, à qui le doivent-ils sinon au vieux culte asianique ? Dans l'Héraclès thasien renaissait, avec une jeunesse nouvelle, le dieu presque oublié d'un peuple anonyme, depuis longtemps disparu des chemins de la mer. »

LA LOUVE D'APULUM

Au début de l'étude qu'elle consacrait naguère à la Louve romaine, Mme Eugénie Strong avouait que son inventaire des monuments devait être incomplet[1]. En fait, nos recherches sur le thème nous ont révélé que la regrettée historienne de l'art romain avait négligé des documents dont certains, en raison de l'intérêt qu'ils présentent, eussent dû retenir son attention : ainsi, la Louve d'Apulum (Alba-Iulia).

Ce monument, aujourd'hui conservé au Musée régional d'Alba-Iulia[2], provient d'une trouvaille fortuite. Il se présente sous l'aspect d'un bloc en calcaire friable long de 0 m. 65, haut de 0 m. 32 et large de 0 m. 17. Sur le long côté, la Louve est représentée en relief en train d'allaiter les Jumeaux. Tout le pourtour de la pierre est abîmé : la partie supérieure et les deux côtés sont complètement cassés ; seule la partie inférieure a gardé fragmentairement son rebord en saillie. Les mutilations ont même entamé l'échine et l'extrémité des oreilles de l'animal.

La Louve, avec la tête à droite, est solidement campée sur ses quatre pattes tendues dans l'attitude caractéristique de la bête nourrissant ses jeunes ; elle tourne son museau pointu vers les enfants dont elle lèche le plus proche. L'attitude et le type sont ceux qu'offrent déjà les didrachmes campaniens.

---

1. Eug. Strong, *Sulle tracce della Lupa romana*, dans *Scritti Nogara* (Rome, 1937), p. 475 sqq. Cf. également les relevés de Roscher, art. *Romulus*, col. 202 sqq., et de Chr. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting* (New Haven, 1944), p. 166 sqq.

2. Inv. n° 232/11. Je remercie vivement M. Ion Berciu, conservateur du Musée régional d'Alba-Iulia, pour l'extrême obligeance avec laquelle il m'a procuré la photographie du monument et pour les renseignements qu'il m'a fournis. Cf. S. Ferri, *Arte romana sul Danubio* (Milan, 1933), p. 96 et fig. 84.

Le groupe des *putti* a trop souffert de l'érosion pour que nous puissions encore en apprécier les détails. Du moins voit-on celui de gauche, dont le dos est présenté de trois quarts, tendre vers les mamelles gonflées la main droite tandis qu'il s'appuie sur la gauche. L'autre enfant, dont le visage tourné vers le spectateur est endommagé, a perdu une bonne partie du

Fig. 1. — La louve d'Apulum (Musée d'Alba Julia).

bras gauche ; comme son jumeau, il tend la main droite vers une des mamelles.

L'état du monument ne permet pas d'affirmer si la scène, telle qu'elle nous est parvenue, est complète. C'est cependant vraisemblable : à l'origine la pierre ne devait pas être beaucoup plus large qu'à présent, puisqu'il subsiste, ainsi qu'on va le voir, quelques restes de l'un des reliefs de côté. Les seuls compléments qu'il serait possible d'imaginer — et encore n'y a-t-il là aucune certitude — consisteraient éventuellement dans une représentation sommaire de la grotte du Lupercal et peut-être du Figuier Ruminal.

Malgré ses regrettables mutilations, cette œuvre du II^e^ siècle est une des meilleures représentations de la Louve que

nous connaïssions dans l'art romain provincial. Elle est expressive ; le mouvement et les lignes en sont exacts ; l'ensemble ne manque pas de vigueur, tandis que certains détails, ceux de la tête par exemple — museau allongé, gueule ouverte d'où pend la langue et dont on voit les longues dents, narines palpitantes, yeux grands ouverts — ne sont pas dépourvus de vérité.

Les autres faces de la pierre sont dans un état lamentable.

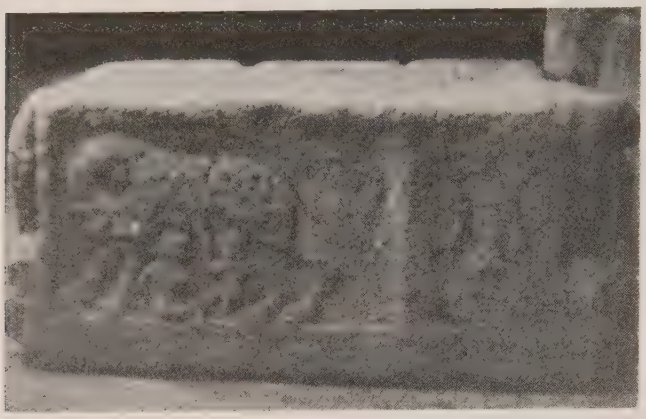


Fig. 2. — La louve d'Aiud, département d'Alba (Roumanie).

Sans parler de l'arrière, si irrégulièrement martelé que l'épaisseur passe de 0 m. 06 à 0 m. 11 et à 0 m. 18, les faces latérales ne laissent rien apercevoir de leur relief, sinon, du côté droit, les restes, semble-t-il bien, d'une griffe antérieure de lion.

La découverte d'un monument illustrant le thème de la Louve n'est guère surprenante dans un endroit aussi important qu'Apulum, dont la situation stratégique, le rôle de forteresse et l'activité commerciale sont bien connus. Au reste, on sait comment les prototypes de cette sculpture daco-romaine sont venus d'Italie septentrionale et ont suivi une évolution parallèle à celle que manifestaient les modèles italiens[1].

1. Gr. Florescu, *I monumenti funerari romani della Dacia Inferiore* (Bucarest, 1942), *passim*.

S'il n'entre pas dans notre propos d'épuiser ici les comparaisons auxquelles peut se prêter la Louve d'Apulum, il importe tout de même d'en rapprocher au moins un autre document roumain qu'illustre le même thème et qui provient aussi de la région d'Alba-Iulia. Il s'agit de la Louve aux Jumeaux d'Aiud[1]. Ce relief décore la face principale d'un bloc rectangulaire dont il occupe la partie gauche, tandis que la partie droite, sans décoration, avait peut-être été réservée à une inscription (fig. 2-3).

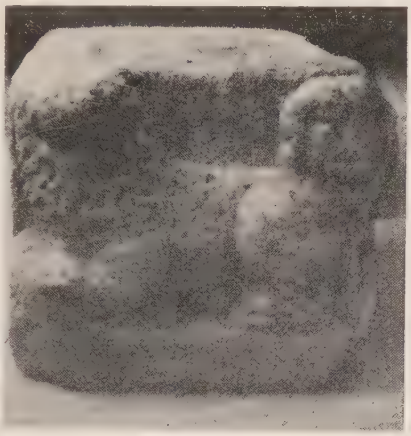


Fig. 3. — Relief d'Aiud (petit côté).

Mais laissons cette figuration de la Louve, d'ailleurs différente de celle d'Apulum, et de loin inférieure, pour considérer les petits côtés[2]. Ceux-ci, en meilleur état que sur le monument d'Alba Iulia, représentent un lion. Celui de droite est assez bien conservé. Au-dessus de l'arrière-train de l'animal apparaît une tête juvénile qu'il faut identifier comme l'image du Soleil.

Ces reliefs latéraux d'Aiud confirment donc la présence similaire de lions sur le monument d'Apulum, sans que nous puissions toutefois dire si ce dernier portait également le visage symbolique du Soleil. La représentation du lion sur les monuments funéraires est fréquente en Dacie[3] comme ailleurs

1. Au musée du Lycée Bethlen, à Aiud. Elle a été trouvée en 1916 au village de Sâncray dans le mur de l'église. Calcaire friable. Longueur : 1 m. 10 ; hauteur : 53 cm. ; largeur : 63 cm. (renseignements dus à M. Berciu, de même que la photographie des fig. 2 et 3). Cf. Gr. Florescu, *I monumenti funerari romani della « Dacia Superior »* dans *Ephemeris Dacoromana*, t. IV (1930), pp. 122-123.

2. L'arrière est martelé.

3. Cf. les deux études, déjà citées, de Gr. Florescu.

et le symbolisme du lion protecteur de la tombe ou image de la mort dévorante est trop connu pour qu'on y insiste[1]. A propos des reliefs de la pierre d'Aiud, relevons en passant l'intéressant rapprochement qu'elle offre du lion et du Soleil, ce dernier figurant un au-delà bienheureux[2]. Quant au thème de la Louve, il apparaît aussi sur nos deux monuments comme chargé d'une signification et d'une valeur funéraires, ainsi que le montrent les reliefs latéraux avec lesquels il est indubitablement en corrélation : il est *ici* symbole d'éternité et d'immortalité[3].

Il s'en faudrait toutefois que ce soit là la seule signification de l'image de la Louve et des Jumeaux, et M. Ch. Picard a émis de justes réserves à propos de l'interprétation unilatérale du sujet[4]. Sans doute aurons-nous l'occasion de le montrer, dans notre travail d'ensemble sur le mythe de la Louve romaine.

En attendant, que le maître éminent auquel est dédié ce volume veuille bien accepter l'hommage de ce modeste commentaire d'un document illustrant un thème romain par excellence et dont la fortune fut considérable d'Aldborough à Palmyre, des limites orientales du monde antique à ses confins occidentaux.

Marcel Renard.

1. Cf. Franz Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (Paris, 1942), pp. 159 et 455.

2. *Ibid.*, pp. 183, 203 et 452.

3. Cf. Jean Gagé, *Le « Templum Urbis » et les origines de l'idée de « Renovatio »* dans *Annuaire de l'Inst. de phil. et d'hist. orient. et slaves*, t. IV, *Mélanges Cumont* (Bruxelles, 1936), I, p. 151 sqq. et Cumont, *l. l.*, pp. 92, 161 et 368.

4. *Revue des ét. lat.*, t. XXV, 1947, p. 333, n. 1.

ARCHAIC ATTIC GRAVESTONES
EPILEGOMENA

From our modern point of view one of the most striking phenomena in archaic Greek art is the constancy of the types. One type is adopted for a statue, for a shape of a vase, for a decorative scheme and is used again and again, with constant changes only in detail, until gradually a new type is evolved. The theme is constant, but there are infinite variations.

The archaic kouros which appears in Greece throughout the sixth century in continuous development is, of course, an outstanding example of this characteristic. When, some years ago, I studied the archaic Attic gravestones as a group, I became convinced that the same basic principle held good in this field also. In my book on the subject, published in 1944, I therefore suggested that there were only two types of archaic Attic gravestones and that they were not contemporary, as had been thought, but that one developed into the other in a slow evolution. The earlier type, current between about 600 and 530 B. C., had as its crowning feature a capital (first of cavetto, then of double-volute, i. e. lyre, design) surmounted by a sphinx, each worked in a separate piece (fig. I, *a-c*). The second type, current from about 530 to 500 and later, was surmounted by a volute-and-palmette finial (first with double volutes of lyre design, then with a pair of single volutes), generally worked in one piece with the shaft (fig. II, *a-c*). There was considerable risk in this assumption for the available evidence was slender and there were some moot points which, on account of war conditions, could not be verified.

Fig. I, *a-c.* — Attic gravestones, about 600-530 B. C. From drawings by L. F. Hall.

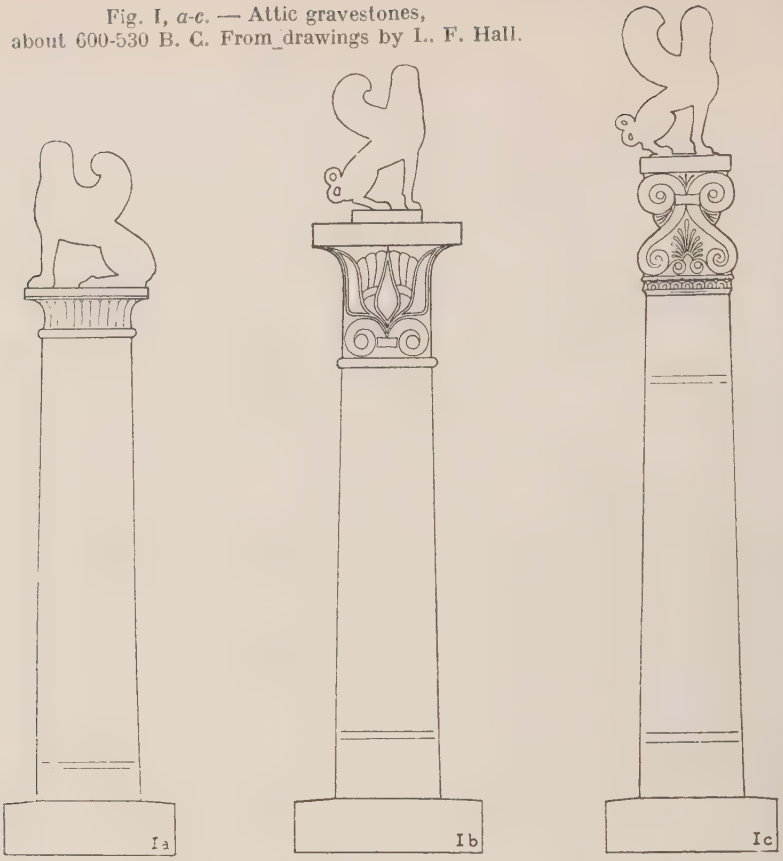
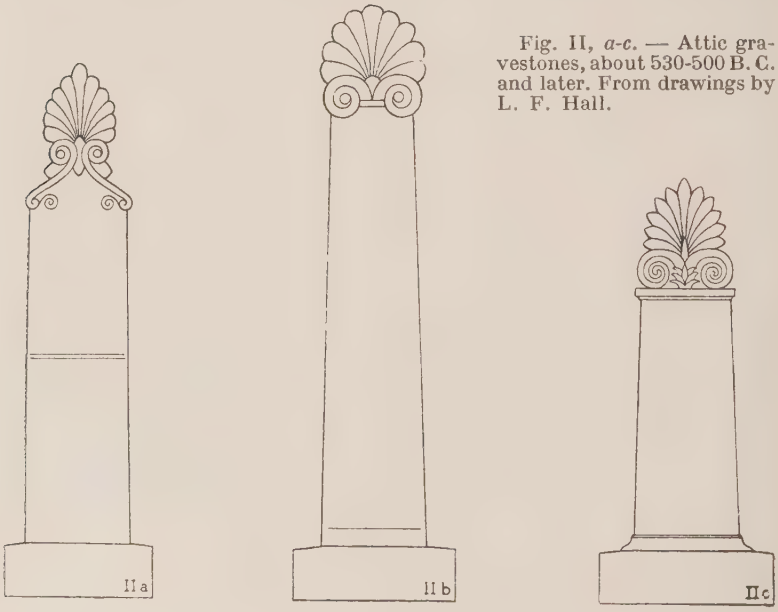


Fig. II, *a-c.* — Attic gravestones, about 530-500 B. C. and later. From drawings by L. F. Hall.



It is a pleasure to report that several recent discoveries and interpretations have borne out the surmise that there were only two basic types in archaic Attic gravestones. An article in a volume dedicated to our distinguished colleague Charles Picard seems a fitting place to discuss this new

Fig. 1. — Sphinx capital.
Metropolitan Museum of Art.

Fig. 2. — Sphinx
from the Kerameikos, Athens.

evidence ; for archaic Greek art is one of the many fields in which M. Picard has shown special interest.

The most important new evidence is supplied by the marble sphinx and cavetto capital with a lotos design found in the Kerameikos during the war and published in the *Arch. Anz.* of 1943 (figs. 2, 6). The sphinx can be assigned to the second quarter of the sixth century, to approximately the same period as the sphinx from Spata[1] and the kouroi of the Tenea-Volomandra group of about 575-550 B. C.[2] ; we may

1. Athens, National Museum, no. 28. Milchhœfer, *Ath. Mitt.* IV, 1879, p. 68 f., pl. V ; Richter, *Archaic Attic Gravestones* (hereafter abbreviated *AAG.*), p. 36, fig. 48.

2. Richter, *Kouroi*, p. 123 ff.

note especially the similar renderings of the ear (with tragus indicated as an extension from the lobe and with no antitragus), of the eye (with protruding flat ball and a broad, well-defined groove separating the upper lid from the eyebrow), and of the hair (carved in waves with a scalloped edge at the temples). The capital must belong to the same time as the well-known Lamptrai and NewYork capitals (cf. fig. 5)[1], that is, also to the second quarter of the sixth century. That the Kerameikos sphinx and capital belong together there is indisputable evidence. Not only were they found together in the Themistoklean fortifications, not only are they apparently of the same marble, but a fragment of the plinth with remains of the sphinx's paws fits into the cavity at the top of the capital[2]. This happy discovery gives us a welcome missing link. We had an earlier cavetto capital of a gravestone with a sphinx, datable around 600 B. C.[3] (fig. 1), and we had a capital with a lyre design surmounted by a sphinx, datable around 540 B. C.[4] (fig. 3). We also had separate sphinxes and separate cavetto capitals which could be assigned to the intervening period[5]. It seemed likely, therefore, considering the constancy of types, that these cavetto capitals were also once surmounted by sphinxes, especially as the one from Lamptrai, at least, was definitely identifiable as a gravestone by its mourning figures. But proof was lacking. Mr. Dinsmoor[6] had long ago shown that such cavetto capitals must have been placed not on low steps, as had been thought, but on tall shafts, for each had on its underside a large dowel hole with a channel for pouring the lead, a device regularly employed for setting a stone flush on another member. And that something also surmounted the capital was shown by a

1. Athens, National Museum, no. 41 ; New York, Metropolitan Museum, no. 17.230.6. *AAG.*, pp. 31ff.

2. Kübler, *Arch. Anz.*, 1943, cols. 392-3.

3. Metropolitan Museum, no. 24.97.87. *AAG.*, pp. 14ff, figs. 30-32.

4. Metropolitan Museum, no. 11.185. *AAG.*, pp. 64ff, figs. 76, 77.

5. *AAG.*, pp. 36ff.

6. *AJA.* XXVI, 1922, pp. 261ff.

socket on the upper face. But what this was remained uncertain. In fact, a theory was advanced that the crowning member was not a sphinx but a relief. This moot — point has

Fig. 3. — Sphinx and capital. Metropolitan Museum of Art.

Fig. 4. — Sphinx and capital. Museum of Fine Arts, Boston.

now been settled — and in the best possible way, by the discovery of an actual example.

The Kerameikos sphinx also clarifies other points. It is represented crouching like the sphinx of the New York brother-an-sister stele of about 540 B. C. (fig. 3), not sitting like the earlier sphinx of 600 (fig. 1). The plinth is therefore comparatively small, fitting neatly into the corresponding irregular socket of about 50.4 cm. long, 12.6 to 16.2 cm. wide, and 5.5 cm. deep. Doubtless a crouching sphinx, not a seated

one as I had once thought[1], also surmounted the New York capital, for the socket on the top of the capital (fig. 9)[2] is only 30 cm. long and 7 cm. wide and it was necessary, as Mr. Dinsmoor pointed out to me, to allow for the pouring of the lead through the interstices. A plinth with a tenon just short of 30 cm. long would make this possible. The width, however, of the plinth must have been greater than the 7 cm. of the

Fig. 5. — Cavetto capital.
Metropolitan Museum of Art.

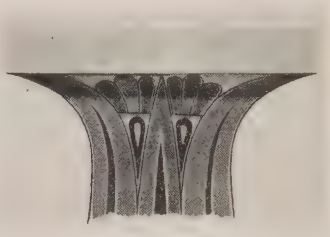


Fig. 6. — Cavetto capital.
From the Kerameikos, Athens.
From a drawing.

socket, to allow for the placing of the sphinx's four paws, and certain marks evidently made by a finishing tool working downward (which were pointed out to me by Mr. Walter Hauser) give a clue for computing this width as 14 cm. — that is, about the same average width as that of the Kerameikos plinth. We may therefore, redraw the Attic type of gravestone of about 575-550 B. C. (fig. I, *b*) to embody these new findings, and with a new confidence that our reconstruction represents the actual type both in salient features and in details.

Incidentally, we may offer a suggestion for the reconstruc-

1. *AAG.*, fig. 9.
2. *AAG.*, p. 35 fig. 42.

tion of the shaft of the Kerameikos monument. Dr. Kübler noticed the return at the bottom of the capital and continued it downward, producing a strange ensemble, and one moreover as Dr. Kübler duly noted, that would make it impossible to have a youth carved on the shaft — though we know that reliefs of youths appear on gravestones of that period[1]. Probably there was a torus moulding at the bottom of the capital, as in the Egyptian pilasters[2] from which the cavetto capital was derived. We used such a device in the reconstruction of the early sphinx capital in New York, which also has a return at the bottom (fig. I, *a*).

The marble sphinx acquired through the late Lacey D. Caskey for the Boston Museum (fig. 4) and recently published by Dr. George W. Chase in the Boston *Bulletin* and the *AJA*.[3] has provided a worthy companion of the sphinx of the brother-and-sister stele in New York (fig. 3). We now have a second example of a capital with lyre design assignable to the third quarter of the sixth century with a crowning sphinx preserved[4]. The difference between the two is merely one of detail. The double-volute and palmette design, painted on the New York capital, is worked à jour in the Boston example. The underlying type is the same. The earlier cavetto capital borrowed from Egypt has become a double-volute capital under Ionian influence. It is still worked in a separate piece from the shaft and is still crowned with a sphinx. These two monuments with heavy finials mounted on slender shafts are among the boldest and most amazing constructions that have survived from ancient Greece.

My next point concerns the fragment with a youth's head found by Dr. Noack in 1907 in the Themistoklean wall of the

1. *AAG.*, figs. 55-62.

2. *AAG.*, p. 16, figs, 2, 29.

3. No. 40.576. *Bulletin of the Boston Museum of Fine Arts*, XLIII, 1945, pp. 24ff; *AJA.*, L, 1946, pp. 1ff.

4. For a fragment from still another example of such a lyre capital see *AAG.*, p. 80f., figs. 12, 13. In Mr. Dinsmoor's opinion the thickness of the two fragments shown in my figs. 14-16 (about 7 cm. toward the top) would be insufficient to support sphinxes, even with projecting abaci.

Kerameikos (fig. 7)[1]. Since the upper face was not a fracture but was tooled, he concluded that it had no finial. This was natural at a time when only one type of Attic gravestone was known — that surmounted by a palmette worked in one piece with the shaft. Once established in our archaeological

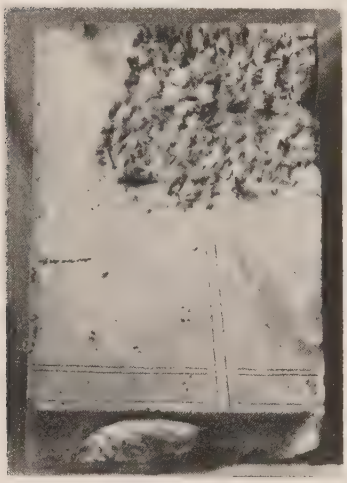


Fig. 7.
Upper part of a gravestone.
National Museum, Athens.

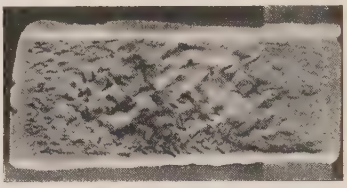


Fig. 8.
Top of the stone shown in fig. 7.

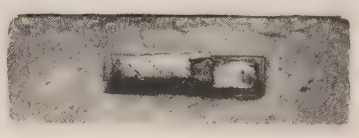


Fig. 9.
Top of the capital shown in fig. 5.

imagination, however, this strange type of gravestone without any finial was accepted by us, and belief in it persisted even after the other type with separate finial became known, and even though no other example without a finial existed[2]. For the stele in Boston[3], which has been claimed as such a second

1. Athens, National Museum, no. 2825 ; Noack, *Ath. Mitt.* XXXII, 1907, p. 541f ; *AAG.*, pp. 46f, 113f, fig. 59.

2. Möbius indeed, in Pauly-Wissowa, *RE.* III A (1929), *s. v. Stele*, col. 2311, had pointed out that the upper face of the fragment had anathyrosis and was therefore presumably surmounted by a finial (see also Bakalakes, *Hellenika Amphiglypha*, p. 31). But he did not substantiate his theory by describing how the finial could have been fastened and by explaining why Noack failed to note the evidence for such a fastening.

3. Caskey, *Catalogue of Sculpture*, no. 11 ; *AAG.*, p. 47f, 114, figs. 8, 56.

example,' has only a tiny piece of the top preserved, not enough to judge whether or not it once had a dowel hole or a tenon for the fastening of another member. In my *Archaic Attic Gravestones* I ventured the guess that Noack's fragment was once surmounted by a capital fastened to it by means of a tenon which was removed when the piece was used as building material in Themistokles' hastily erected wall. This surmise has now been substantiated. Mr. Bert H. Hill kindly found the fragment in Athens, drew and photographed its upper face (fig. 8) — the first time, apparently, that this was done — and sent me a detailed report. He described the three surfaces (clearly distinguishable in the illustrations) as (1) a smooth band along the four edges, (2) an area within this border picked with a fine point, and (3) an irregular area cut more deeply than the other and with a coarser point. He diagnosed (1) and (2) as obviously contemporary and as forming a normal anathyrosis for the contact of a block resting on the top of the stele, and the rough surface (3) as most probably resulting from the removal of a tenon, which, if it had been symmetrically placed, was at most 9.5 by 18 cm., probably rather less. Mr. Hill's conclusion in his own words is that " the stele certainly had a finial, which was doubtless fitted over a tenon projecting from the middle of the top ". According to the evidence now at our disposal, therefore, we can eliminate the stele without finial as a type of gravestone current in Attica in the sixth century.

We are left, then, with only two chief types of archaic Attic gravestones — one with a capital surmounted by a sphinx, which we now know in three successive stages, each more elaborate than the preceding one, and each current for approximately a quarter of a century (cf. fig. I, *a-c*), and a simpler one with a palmette and volute finial, which was introduced around 530 B. C., perhaps in response to an anti-luxury decree[1] (cf. fig. II, *a-c*).

Gisela M. A. Richter.

1. Cf. *AAG.*, p. 90ff., and Richter, «Peisistratos' Law Regarding Tombs», *AJA.* XLIX, 1945, p. 152 (giving additional evidence supplied by Professor A. D. Nock).

SUR L'ORIGINE DU MOT TRAGÉDIE

Si le sens du mot comédie est clair, le problème posé par la formation du mot tragédie reste jusqu'ici sans solution. Inutile de rappeler longuement les arguments proposés en faveur de l'une ou de l'autre des deux explications tour à tour admises : le plus scolaire des dictionnaires indique que l'on hésite entre « chant à l'occasion du sacrifice d'un bouc » et « chant de danseurs costumés en boucs » ; et il suffit de renvoyer, par exemple, à la *Littérature* de Schmid-Staehlin[1], pour montrer que l'incertitude persiste, même si la plupart des érudits inclinent à préférer la seconde des deux thèses. De cette préférence est née la pire difficulté du débat, car on se heurte à deux invraisemblances. Penser ici aux Satyres caprins du cortège de Dionysos, c'est d'abord mettre en cause des génies dont la pétulance s'apparenterait beaucoup mieux, soit à la comédie, soit au drame satyrique ; c'est surtout leur prêter trop tôt une forme que les monuments figurés leur attribuent seulement à partir du milieu du v^e^ siècle av. J.-C., car leur premier aspect, longtemps conservé au surplus, fut chevalin. Pour commuer des chevaux en boucs, il n'est point d'artifice qui ait rebuté la virtuosité des historiens de la littérature. Les Satyres primitifs étaient mal accoutrés, on les a appelés boucs parce qu'ils étaient trop sales[2] ; ou bien ils furent boucs au Péloponèse dès un très ancien temps, alors

1. Schmid et Staehlin, *Gr. Literaturgeschichte*, I, 2, p. 46, n. 7. Variante : « chant pour le prix d'un bouc ». La solution acceptée là est : « chant à l'occasion du sacrifice d'un bouc pour Dionysos », contrairement à la tendance générale, mais rejette toute relation avec le culte des morts.

2. A. et M. Croiset, *Hist. de la litt. grecque*, t. III, p. 30.

qu'ils étaient chevaux ailleurs ; ou enfin — et c'est, je crois, la plus récente et la plus amusante trouvaille, — ces étalons par trop lascifs ont fait penser irrésistiblement aux boucs, parce que le trait distinctif du bouc est la lascivité[1].

On pouvait être sûr d'avance qu'on se fourvoyait en cherchant du côté des cortèges dionysiaques, puisque ce qu'il y a de plus certain, en ce qui concerne les origines de la tragédie, c'est qu'elle n'est point sortie du culte de Dionysos. Entendons-nous : nous appelons tragédie un genre littéraire qui est né à Athènes et s'est développé de la seconde moitié du VI^e^ siècle jusqu'au milieu du V^e^ par l'adjonction d'un acteur, puis de deux, puis de trois, au moins, à un chœur primitivement seul ; et cette évolution, nul ne le conteste, s'est produite au théâtre de Dionysos, du moins dans ses sanctuaires attiques, et à l'occasion de ses fêtes. Mais ce chœur n'a été rattaché que secondairement au culte de Dionysos. Il est né ailleurs. Le texte capital reste, là-dessus, celui où Hérodote raconte comment, à Sicyone, ont été transférées au culte dionysiaque les cérémonies d'abord célébrées en l'honneur d'Adraste[2]. La tragédie est née du culte des morts et de cultes héroïques analogues au culte des morts. Tous les problèmes qui concernent les origines cultuelles de la tragédie, et d'abord le problème de son nom, doivent être examinés à partir de là. Il y a des cérémonies qui sont communes, quant à leurs caractères fondamentaux, au culte des morts, au culte des héros, et au culte des divinités chtoniennes de fertilité et de fécondité : Dionysos est l'une de ces divinités, ce qui explique des transferts comme celui qu'atteste Hérodote ; et finalement, les rites qu'il faudra mettre en cause pourront bien être appropriés à un culte comme celui de Dionysos : ce sera même, sans doute, une condition nécessaire. Mais c'est une faute de méthode de considérer avant tout, quand on scrute les origines de la tragédie, ce qui est, ou ce qui passe pour être spécifiquement dionysiaque.

1. Lesky, *Die griechische Tragödie*, Leipzig, 1938, p. 19.
2. Hérodote, V, 67.

Un des rites les plus caractéristiques, parmi ceux qui sont communs aux cultes chtoniens et héroïques, c'est bien certainement celui auquel servait l'*énagistérion* circulaire construit par Polyclète le Jeune au sanctuaire d'Asclépios à Épidaure, et qui avait reçu le nom de *Thymélé*. L'une des propositions les plus sûres qui puissent être formulées au sujet de cet édifice longtemps énigmatique, c'est que la raison pour laquelle il fut appelé ainsi ne saurait différer de celle qui valut le même nom à l'orchestre des théâtres : au milieu de l'orchestre comme au milieu de la rotonde épidaurienne, on accomplissait des *énagismoi*, sacrifices analogues à celui qu'Ulysse offre aux morts chez les Cimmériens pour évoquer Tirésias, et Atossa à Darios dans les *Perses* d'Eschyle : le théâtre d'Érétrie possédait encore une installation spéciale pour ces apparitions infernales. Or, le dispositif le plus curieux de la Thymélè d'Épidaure reproduit intentionnellement celui que la tradition des monuments figurés attribuait au Labyrinthe de Crète : un ensemble de couloirs et de cloisons qui impose des parcours en sens alternés. Les mouvements impliqués par le plan de ce Labyrinthe, pour se rendre de la périphérie au centre ou inversement, sont ceux-là mêmes que dessinait la farandole des danseurs de la *géranos* délienne, puisque l'on racontait de Thésée qu'il avait institué la *géranos* à l'imitation des parcours du Labyrinthe. Au Kératon délien, autour duquel se dansait la *géranos*, on sacrifiait des chèvres.

Je viens de résumer là une théorie que j'ai longuement développée dans un livre[1]. En lisant ce livre, pendant la guerre, au cours de notre commune captivité, mon camarade R. Klaerr, professeur au lycée Voltaire, eut l'idée d'une comparaison fort ingénieuse, que je tiens à formuler d'abord telle que lui-même, loin alors de tout moyen de recherche, me l'indiqua : « Dans l'orchestre des théâtres », me dit-il, « le chœur tournait dans un certain sens pendant la strophe et en sens inverse pendant l'antistrophe : il y a là-dessus un texte très net dont

1. *Thymélè*, p. 259-364.

je ne me rappelle plus la référence ; ces mouvements circulaires en sens alternés n'auraient-ils point à l'origine la même signification que les parcours rituels épidauriens dans le souterrain de la Thymélè de Polyclète ? » Si j'ai choisi, pour contribuer à l'hommage qui est rendu ici à M. Ch. Picard, le sujet dont traite le présent article, c'est surtout parce que l'essentiel de l'argumentation y résulte d'une collaboration entre deux de ses anciens élèves, qui trouvèrent souvent, en cette période, un efficace réconfort dans la méditation sur les problèmes que son enseignement leur avait appris à se poser.

Le texte auquel faisait allusion M. R. Klaerr est d'un scholiaste d'Euripide, au vers 647 d'*Hécube*. Le voici : Ἰστέον δὲ ὅτι τὴν μὲν στροφὴν κινούμενοι πρὸς τὰ δεξιὰ οἱ χορευταὶ ᾖδον, τὴν δὲ ἀντιστροφὴν πρὸς τὰ ἀριστερά. Τὴν δὲ ἐπῳδὸν ἱστάμενοι ᾖδον. Ἐδήλου δέ, ὡς φασίν, ἡ μὲν στροφὴ τὴν οὐρανοῦ ἐκ τῶν ἑῴων πρὸς τὰ δυτικὰ μέρη κίνησιν, ἡ δὲ ἀντιστροφή, τὴν τῶν πλανητῶν, ὡς ἀπὸ δυσμῶν πρὸς ἕω κινουμένων, ἡ δὲ ἐπῳδὸς τὴν τῆς γῆς στάσιν. M. J. Cuillandre, dans sa thèse sur *La Droite et la Gauche dans les poèmes homériques*, n'a point utilisé ce texte, qui confirme nettement certaines des vues générales qu'il y a soutenues. L'interprétation que le scholiaste donne d'après ses sources et qui cherche dans le mouvement des astres (mouvement diurne du ciel vers la droite et mouvement vers la gauche de la lune et du soleil, et, en simplifiant, des planètes sur l'écliptique) le modèle de l'évolution des choreutes, n'a pas à être discutée ici, encore qu'elle ait servi parfois à expliquer, même de nos jours, le motif du labyrinthe ou celui du svastika. On retiendra seulement la précision avec laquelle elle prouve qu'il s'agit bien de mouvements circulaires tout autour de l'orchestre, accomplis successivement dans le sens des aiguilles d'une montre et en sens inverse. Il n'est pas absolument inutile de remarquer, par ailleurs, que l'on a affaire, non à une fantaisie de commentateur en mal d'explication saugrenue, comme on en trouve tant dans les scholies des auteurs, mais à une tradition. Que cette tradition fût répandue et vivace, c'est ce que prouvent les échos que l'on en rencontre

dans divers textes latins tardifs[1]. On peut se fier au renseignement fourni par le scholiaste : il n'en est sûrement pas l'inventeur.

Un rapprochement entre l'évolution du chœur et la *géranos* délienne peut surprendre à première vue, car les mouvements décrits par le scholiaste sont fort simples en somme et ceux de la *géranos* étaient fort compliqués. De plus, le renseignement du scholiaste ne nous indique qu'un schéma, autour duquel les auteurs se sont permis sûrement des variations et que peut-être même ils n'ont pas toujours suivi. Enfin, ce schéma ne vaut que pour les *stasima* du chœur, non pour les mouvements d'entrée et de sortie, et l'on connaît au moins un exemple de *parodos* où le défilé rythmé par les anapestes était interrompu par des strophes pendant lesquelles le chœur restait immobile[2]. Mais ce qui importe pour nous, c'est bien le schéma. Même si les danses ici comparées ont été fort différentes d'allure, et si les détails de leur exécution n'appellent entre elles aucun rapprochement, il n'en reste pas moins essentiel que le principal motif leur ait été commun. De la *géranos*, on ne sait pas grand'chose : même pas la vraie raison de son nom[3]. Ressemblait-elle à un vol de grues par la disposition triangulaire des danseurs ou par les poses et les mouvements de chacun d'eux, allongeant le cou et agitant les bras comme en un battement d'ailes ? Ne s'agissait-il pas parfois, sous ce nom, à Délos, d'une grue à soulever les fardeaux[4] ? Ici encore, peu importe, quant à ce qui nous occupe : ce qui est absolument certain, c'est que les περιελίξεις ou παραλλάξεις et les ἀνελίξεις dont parle Plutarque impliquent des mouvements en sens alternés autour du Kératôn, la *géranos* passant pour un μίμημα τῶν ἐν τῷ Λαβυρίνθῳ περιόδων καὶ διεξόδων. Que les chœurs dramatiques, dans leurs *stasima*, aient évolué autour de

1. Cf. les références, *Dict. Ant.*, art. *chorus*, p. 1122, n. 50.

2. Cf. L. Séchan, *La danse grecque antique*, p. 189 *(Antigone)*.

3. Cf. L. Séchan, *ibid.*, p. 119 sqq.

4. Opinion discutée par R. Vallois, *L'architecture hellénique et hellénistique à Délos*, p. 31, n. 1. Cf. O. Rubensohn, Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς, volume du centenaire, t. II, 1937, p. 590-598. La grue-machine n'a rien à voir avec la danse.

la *thymélè* des théâtres en dessinant le même motif, quant à l'essentiel, que le labyrinthe épidaurien dans les fondations de la *Thymélè* de Polyclète, motif identique à celui que l'on prêtait au Labyrinthe crétois et que reproduisait la *géranos*, c'est un fait capital. Était-ce là une symbolique astrale, lustrale[1], ou autre ? Ce qui compte, c'est que le motif a eu partout, à l'origine, la même signification ; c'est qu'il est impossible qu'on l'ait adopté pour les chœurs d'où est issue la tragédie sans lui donner, à l'origine, cette signification-là.

Dès lors, il est impossible aussi que soit fortuite la relation entre le nom de la tragédie et les sacrifices de victimes caprines qu'accompagnait la *géranos* délienne. La *géranos* honorait une Aphrodite, héritière d'une antique déesse Ariadne, et l'on sait que bien souvent on a sacrifié des boucs à Aphrodite comme victimes de prédilection[2], ainsi qu'à Dionysos. Constater une coïncidence aussi peu caractéristique entre ces deux cultes de fécondité et de fertilité n'aurait en soi rien de nouveau ni de bien instructif : c'est toujours, avant tout, le motif orchestique qui permet d'en faire ici utilement état. Or, les textes divers qui mentionnent l'autel des Cornes parlent non de boucs, mais de chèvres[3], si bien qu'après avoir raillé ceux qui se condamnent à métamorphoser des chevaux en boucs, nous voilà dans une situation plus piteuse encore, puisqu'il s'agirait cette fois de transformer des femelles en mâles, et que les confusions de sexe sont parmi les périls les plus ridicules auxquels puisse s'exposer une théorie archéologique. On n'en sortirait pas en alléguant que le mot αἴξ peut s'entendre tout aussi bien du mâle que de la femelle : on aurait l'air de trop solliciter les textes. Plus rassurante serait l'autorité de M. R. Vallois, quand il admet que les victimes caprines, au Kératôn délien, étaient, ou devaient être le plus souvent,

1. La thèse de la signification lustrale des parcours circulaires autour des autels est soutenue notamment par S. Eitrem, *Opferritus und Voropfer bei den Griechen und Römern*, chap. I, *Der Rundgang*.

2. Tacite, *Hist.*, II, 3 (chevreaux mâles) ; cf. *Dict. Ant.*, art. *Sacrificium*, p. 960.

3. Callimaque, *Hymne à Apollon*, 60. — Plutarque, *Moralia*, p. 983 *e*, parle seulement de « cornes droites » « et, *Thésée* 21, de « cornes gauches ».

des *aegagres*, de ces bouquetins sauvages fréquemment représentés en longues zones sur les vases archaïques[1] : seules, pense-t-il, les cornes des vieux mâles étaient suffisamment longues et recourbées, pour qu'en les entrelaçant, on ait pu créer l'architecture de cet autel merveilleux, qui, disent nos textes, était fait entièrement avec les cornes des bêtes sacrifiées. Mais si même il était ainsi certain que l'on eût immolé des boucs au Kératôn, il resterait qu'on y sacrifiait aussi des chèvres, et, comme τράγος ne désigne jamais que le mâle, la comparaison porterait sur un sacrifice où les victimes étaient obligatoirement des mâles et un autre sacrifice où elles étaient indifféremment des mâles ou des femelles : dans le rituel hellénique, l'absence ou la présence d'une précision concernant le sexe des victimes est aussi importante pour caractériser un sacrifice que la désignation de l'espèce. Mais ce qui prouve qu'une telle difficulté ne doit pas faire rejeter la théorie proposée ici, c'est que l'imagination mythologique des anciens, placée devant des faits comme celui qui nous arrête, a inventé la légende d'Aphrodite Ἐπιτραγία. C'est Plutarque lui-même[2] qui nous apprend, et toujours à propos de Thésée, que la déesse était adorée sous ce nom, vraisemblablement près de Phalère, parce qu'à l'occasion d'un sacrifice choisi par le héros pour le succès de sa navigation, la chèvre offerte comme victime était devenue subitement un bouc ; à cette légende, on pourrait rattacher la mention par Pausanias, à Olympie[3], d'une Aphrodite Pandémos assise sur un bouc, œuvre en bronze de Scopas. L'idée absurde de cette substitution miraculeuse est un *aition* : on a voulu rendre compte, non seulement du nom de la déesse, mais de la présence, dans un rituel attique, d'un bouc, au cours d'une cérémonie sacrée où d'habitude, ailleurs en Grèce, on sacrifiait une chèvre.

Un nom d'édifice délien, connu épigraphiquement, évoquerait peut-être l'image de tours et de détours comme ceux qui ont suggéré ici le rapprochement des chœurs tragiques et

1. R. Vallois, *L'Archit. hell...*, p. 422.
2. Plutarque, *Thésée*, 18.
3. Pausanias, VI, 25, 2.

de la *géranos*. C'est l'Ἀμφίστροφος ou Ἀμφίστροφον, mentionné dans un seul des comptes des hiéropes, mais à trois reprises, et chaque fois, en même temps que l'Eileithyiaion. Mais, hélas ! on ne sait rien de plus de cet Amphistrophos. M. R. Vallois[1] tendrait à l'identifier à un mur qui enveloppe un temple où il reconnaîtrait volontiers celui d'Eileithyia ; mais la triple répétition des deux noms jumelés n'implique pas forcément autre chose qu'une identité de travaux à accomplir dans une même période. M. R. Vallois est tenté par ailleurs de réserver à l'Édifice à abside ce nom d'Amphistrophos qui conviendrait assez bien pour désigner la double inflexion du mur Est[2]. L'Édifice à abside, c'est là que F. Courby voulait placer l'autel des Cornes : M. R. Vallois continue, pour le Kératôn, à préférer la grande construction athénienne en forme de temple, située plus au Nord-Ouest ; ses trois raisons principales[3] (1° l'édifice à abside eût suffi aux évolutions des danseurs, mais non au public ; 2° une construction athénienne convient particulièrement pour un culte lié au souvenir de Thésée ; 3° des pièces de bois mentionnées dans un compte mutilé, et destinées, selon deux restitutions possibles, soit à l'autel lui-même, soit à l'édifice où il s'abritait, seraient trop longues, dans le premier cas, pour un autel placé dans le monument à abside, et conviendraient, dans le second cas, comme chevrons du temple athénien) sont des raisons de simple vraisemblance, et données comme telles : la plus rigoureuse, la troisième, n'emporterait la conviction absolue que si le texte allégué était plus sûr. De l'Édifice à abside, M. R. Vallois a donné une étude complète, qui utilise, comme toujours, avec sagacité, tous les blocs connus[4] : on parvient à se représenter une sorte de podium couronné de corniches sur son pourtour, à une hauteur incertaine ; peut-être, au-dessus, une colonnade

1. R. Vallois, *L'Arch. hell.*, p. 52.

2. Id., *ibid.*, p. 52, n. 4. Mais, p. 420, n. 2, où il s'agit de l'autel des hécatombes, identifié à l'édifice à abside : La « course autour de l'Autel nous fournirait une étymologie d'Ἀμφίστροφος, non moins satisfaisante que d'autres. »

3. Id., *ibid.* p. 30-33.

4. Id., *ibid.*, p. 29 et 157.

légère, mais dont l'appartenance à l'édifice ne peut être démontrée, et qui eût été trop faible pour supporter une charpente appropriée. Dès lors, il n'est certain, ni que l'édifice était couvert, ni même qu'il était fermé ; et l'objection relative au public disparaîtrait, par la possibilité de le laisser dehors. De plus, un gros bloc de granit, à l'intérieur, doit avoir appartenu à la fondation d'un autel. Mais il reste cette mention épigraphique de grosses pièces de bois, qui serait alors gênante.

Si les études de topographie délienne et leur représentant le plus autorisé ne nous fournissent pas encore le moyen de préciser sur le terrain notre connaissance d'un des rites les plus célèbres de Délos, en revanche les recherches religieuses de M. R. Vallois sur le Kératôn, particulièrement sur la pratique de la flagellation cultuelle à l'entour de l'autel, apportent, sur le choix des chèvres et des boucs comme victimes, des révélations qui, si les rapprochements établis ici sont justifiés, éclaireraient elles aussi les origines de la tragédie : « Une relation d'ordre « sympathique », nous dit-il, « engageait l'humanité à rejeter sur [les aegagres] des maux qui la menaçaient »[1]. Les rites du Kératôn, fait de cornes de chèvres, sont apotropaïques : il s'agit d'expulser des miasmes (et particulièrement des maladies, comme la peste) dont on pensait que les chèvres et boucs étaient aptes à s'imprégner, plus que les autres animaux. En quelque façon, le bouc qui a donné son nom à la tragédie n'était-il pas, lui aussi, émissaire ? C'était un *pharmacos :* il succédait à ces victimes humaines dont la tragédie classique a conservé le souvenir jusque dans le choix de certains de ses sujets, et qui, mises à mort, libéraient leur cité d'un miasme, d'une souillure : tel Ajax, telle Antigone. Cette analogie de destination entre le sacrifice de Délos et le sacrifice du théâtre viendrait ainsi confirmer que nous n'avons point fait fausse route, depuis les sanctuaires attiques de Dionysos jusqu'à celui où Aphrodite fut l'héritière d'Ariadne.

Fernand Robert.

31 mai 1948.

1. Id., *ibid.*, p. 422.

L'AIGLE PSYCHOPOMPE DE L'ÉPOQUE IMPÉRIALE

L'aigle qui paraît dans le symbolisme funéraire des Romains a fait l'objet de remarquables études de la part de Franz Cumont et de quelques autres savants. On accepte généralement les conclusions de F. Cumont, selon qui il s'agit de l'animal sacré du dieu solaire syrien. L'aigle solaire accompagne les âmes des morts vers leurs demeures futures dans l'empyrée : il n'est donc pas surprenant de le rencontrer dans les représentations d'apothéoses et sur les tombeaux. Sur ces derniers, le mort est figuré quelquefois gisant sur le dos du rapace, mais le plus souvent la présence de l'oiseau suffit à elle seule pour exprimer les espérances de vie future nourries par les proches du défunt.

L'explication est plausible, mais il reste un ou deux points douteux. L'examen de quelques-unes des questions non encore résolues formera le sujet des pages qui vont suivre ; l'étude d'un problème connexe sera réservée pour un prochain article.

Quelle est, pour commencer, l'origine de la figuration de l'apothéose dans laquelle le mort est porté par un oiseau ? F. Cumont la cherche dans l'Asie occidentale. « Un premier fait est certain, croyons-nous », écrit-il. « Le type artistique du personnage qu'un aigle emporte sur le dos est d'origine babylonienne... Il est aussi étranger à la sculpture grecque qu'à la nature[1]... » F. Cumont avait en vue un petit nombre de sceaux babyloniens du III^e^ millénaire où se voit un homme enlevé par un aigle[2] (fig. 1), type qui avait été mis en rapport

1. F. Cumont, *Études syriennes*, 1917, p. 108.
2. Ward, *Seal cylinders*, p. 142 s. ; H. Frankfort, *Cylinder Seals*, pl. XXIV, h.

avec le mythe d'Etana retrouvé naguère dans un texte provenant de la bibliothèque d'Assourbanipal. En ce point, le raisonnement de l'éminent historien des religions antiques paraît peu convaincant. Pour expliquer le type artistique de l'apothéose en Syrie (à supposer qu'il y fût en usage), il ne semble pas recommandable d'avoir recours à des cylindres babyloniens d'une si haute antiquité. A partir de la fin de l'époque archaïque, l'art grec fournit de nombreux exemples de personnages emportés par un oiseau volant. Que le volatile soit ici, non un aigle, mais un cygne ou une oie, cela importe peu, puisque c'est le type artistique de l'apothéose qui est en jeu. Les artistes grecs ont connu deux façons différentes de faire reposer le corps humain sur celui de l'oiseau.

Fig. 1.
Sceau babylonien
de la collection Southesk.

Il y eut d'abord le jeune homme (soit Apollon, soit Hyacinthe) survolant la mer monté sur un cygne. Très à la mode pendant un certain temps[1], il paraît sur les vases peints (fig. 2), sur les pierres taillées et dans la sculpture.

Un peu plus tard

Fig. 2.
Lécythe attique de l'Antiquarium de Berlin.

1. K. A. Neugebauer, *Führer durch das Antiquarium*, II, pl. 38, 30 ; 52 ; p. 51 ; A. Furtwängler, *Gemmen*, III, p. 96 ; fig. 66 ; *Philol.*, 1894, *ad* p. 216 ; P. Hartwig, *Meisterschalen*, pl. XVIII, 3 ; J. Overbeck, *Kunstmythologie*, III, pl. XXII, 6 (Apollon sur le cygne à côté du palmier de Délos).

quand on voulut figurer Aphrodite sur l'oie, on a apparemment jugé peu convenable d'asseoir la déesse de même façon sur sa monture. Deux autres solutions se présentèrent. On la plaça sur une des ailes de l'oiseau, pour ainsi dire à côté de lui ; on la voit ainsi sur une belle coupe du Musée Britannique[1], et peut-être sur des médailles de Cyzique[2]. Image élégante, mais d'une irréalité exorbitante. Mieux inspirés, d'autres artistes couchèrent la déesse sur le dos de l'oie comme sur un lit de repos, tout comme le monde verrait plus tard l'empereur romain étendu sur un aigle gigantesque. Ce dernier type, dont notre fig. 3 donnera une idée, naquit au v^e^ siècle et resta en vogue pendant des centaines d'années[3] et jusque dans l'art romain[4]. Il influença manifestement l'iconographie d'autres divinités que l'on avait coutume de représenter portées par les animaux sacrés de leur culte. C'est ainsi que sur les monnaies de Cyzique du v^e^ siècle, Apollon est figuré non à cali-

Fig. 3.
Cratère du IV^e^ siècle du Musée de Vienne.

1. E. Pfuhl, *Malerei und Zeichn.*, III, pl. 183.

2. *Nomisma*, VII, 1912, pl. IV, 37 (homme ou femme ?).

3. En voici quelques exemples : O. Benndorf, *Griech. und sicil. Vasenbilder*, p. 78 ; K. Schefold, *Untersuch. zu den Kertscher Vasen*, 1934, pl. 20, 215 ; Furtwängler, *Beschreib. der Vasensamml. im Antiq.*, n° 2688 ; *Ill. Catal. of anc. Greek art, Exhib. Burlington Fine Arts Club*, 1904, pl. LXI, C, 78 ; E. Babelon et Blanchet, *Catal. des bronzes ant. de la Bibl. Nat.*, 1895, p. 546, n° 1338 ; sur les monnaies de Camarina, c'est la nymphe Camarina qui est représentée sur le dos d'un cygne.

4. *Brit. Mus. Catal. Terracottas*, pl. XL, D, 508 ; Collini, *Descr. della coll. dell' Antiquario comunale di Roma*, pl. XXXIX.

fourchon, mais allongé sur le dos du griffon[1]. Une terre cuite de Tarente montre un adolescent couché sur le dos d'un oiseau posé dont la tête manque[2]. Une autre figurine, d'apparence androgyne, dont la main droite tient une cymbale, repose sur le dos d'un dauphin ; elle est d'un style assez récent et provient de Capoue[3].

Ainsi donc, tous les éléments de la figuration de l'apothéose existaient déjà dans l'art grec avant qu'on en fît usage, à l'époque impériale, pour exprimer l'idée de l'ascension au ciel d'un mort illustre.

Toutefois, ce n'étaient pas uniquement les sujets des sceaux babyloniens sur lesquels se fondait F. Cumont. Il croyait aussi découvrir un rapport intrinsèque entre le mythe d'Etana et l'apothéose syrienne, manière de voir qui a été acceptée notamment par Herzfeld[4].

L'histoire d'Etana se compose de deux parties reliées entre elles par un lien ténu[5]. Un aigle et un serpent se lièrent d'amitié et se jurèrent fidélité par le nom de Shamash. Ils vécurent en paix jusqu'au jour où l'aigle dévora les jeunes du serpent. Le reptile indigné eut recours au dieu qui avait entendu leur serment. Shamash lui conseilla de se cacher dans le cadavre d'un bœuf, en lui disant qu'il pourrait ainsi se rendre maître de son ennemi, quand celui-ci viendrait se repaître de la charogne. Ainsi fut fait : le serpent se vengea de l'aigle, il lui arracha les pennes et le jeta dans une fosse profonde pour qu'il y périt de faim. Ce fut en vain que l'aigle appela Shamash à son aide ; il ne reçut du dieu nulle réponse, sinon qu'il devait mourir.

Le fait qu'il est ici question d'un aigle et d'un serpent

---

1. *Nomisma*, VII, 1912, pl. IV, 38.

2. *Monum. dell' Inst.*, XI, pl. LVI, 10 ; cf. *Ann. dell' Inst.*, 1883, p. 202. Autres exemples dans Winter, *Typ. fig. Terrak.*, I, 1903, p. 210, fig. 1 (homme allongé sur un cheval) ; 2 (homme couché sur le dos d'un taureau) ; 4 (homme enlevé par un centaure).

3. *Brit. Mus. Catal. Terracottas*, pl. XXXVIII, D, 232.

4. *Jahrb. preuss. Kunstsamml.*, 1920, p. 147 ; Langdon, *Babyloniaca*, 1931, p. 4.

5. Langdon, *The legend of Etana and the eagle* (*Babyloniaca*, 1931, p. 1-53) ; Gressmann, *Altoriental. Texte*, I, p. 255.

rappela à F. Cumont[1] l'aigle solaire syrien, souvent figuré tenant un serpent dans le bec ou dans les serres. Rapprochement forcé ; car le groupement de l'aigle solaire avec le serpent a nécessairement un sens symbolique, tandis que dans la légende babylonienne c'est le hasard qui les met en présence l'un de l'autre. Cela ressort de la comparaison avec une fable analogue, qui était parvenue à la connaissance des Grecs dès le VII^e^ s. avant notre ère. Ici, c'est avec le renard que l'aigle conclut un pacte d'amitié[2]. Quand ils eurent des petits, l'aigle ne put s'empêcher de manger la progéniture du renard pendant son absence. Celui-ci sut se venger sans secours divin : un tison arraché d'un autel lui servit à mettre le feu à l'aire du rapace. Il est donc peu croyable que la symbolique solaire syrienne ait gardé un « souvenir confus » de la fable babylonienne ; celle-ci ne fait pas l'effet de cacher un sens profond.

Venons-en à la seconde partie du mythe d'Etana, qui me semble avoir avec l'apothéose un rapport précaire, pour ne pas dire nul. Etana nourrit en vain le désir d'avoir un fils. Il fatigue les dieux de ses prières, jusqu'à ce que Shamash lui recommande de chercher la plante de la naissance, qu'un aigle tombé dans un puits pourra lui indiquer. Etana trouve l'aigle ; il le nourrit et réussit à lui rendre sa vigueur. Ici, le texte présente une lacune. Le récit reprend comme suit : Etana s'élève vers l'empyrée sur le dos de l'aigle, probablement pour y aller cueillir l'herbe désirée. Ils montent jusqu'au ciel et y pénètrent, mais ils en sont ensuite expulsés et précipités sur la terre. Il demeure incertain si Etana redescend mort ou vivant. Malgré la chute finale, son ascension, selon F. Cumont, « fut peut-être regardée à Babylone comme le prototype mythique du sort bienheureux réservé à ceux dont l'âme allait habiter avec les dieux célestes ». Mais quel rapport les Babyloniens auraient-ils pu établir entre l'obtention de la

1. F. Cumont, *Ét. syr.*, p. 83.

2. *Archil.*, fig. 89 Diehl ; Aristoph., *Av.*, 651 ss.; Aesop., *Fab.*, 5 ; Phaedr., I, 28.

béatitude, voire la divinisation des morts, et le sort d'un homme qui entreprend de son vivant, pour une raison spéciale, un voyage au ciel, échoue et finit mal ? Ce serait supposer un cours d'idées d'une bizarrerie sans exemple. L'eschatologie syrienne semble ne rien devoir au mythe d'Etana. J'ai montré d'autre part que les prototypes artistiques requis pour la représentation de l'apothéose sont fournis par l'art classique. Il paraît par conséquent hors de propos d'admettre que la glyptique babylonienne d'un âge antérieur (et combien distant !) ait exercé en cette matière une influence quelconque sur l'art syrien de l'époque romaine.

Après qu'on a écarté pour le type de l'apothéose des empereurs romains une origine purement orientale, il reste à se demander s'il s'est formé dans la péninsule apennine ou dans les royaumes hellénistiques. F. Cumont alléguait deux arguments en faveur de la thèse selon laquelle le type adopté sous l'Empire est antérieur aux Romains[1].

Le gobelet d'argent d'Herculanum qui a pour décor l'apothéose d'Homère montre le poète assis sur un aigle qui l'emporte dans son vol, tandis que l'*Iliade* et l'*Odyssée* personnifiées semblent pleurer son départ. Selon F. Cumont, cet objet d'orfèvrerie avait été fabriqué à Alexandrie, où Homère avait un temple ; la manière dont l'aède monte au séjour des dieux serait par conséquent imitée de celle qu'à partir de l'époque des diadoques on attribuait aux souverains divinisés. Le raisonnement est plausible, bien qu'il n'apporte pas de preuve décisive.

En second lieu, F. Cumont cite un passage d'Artémidore, qui écrivait en Asie Mineure à l'époque des Antonins. Il y est fait mention de la « vieille coutume » d'honorer après leur mort les princes (βασιλεῖς) et les grands, en les décrivant ou en les modelant portés sur l'aile des aigles[2]. Il n'est, hélas ! pas possible de dire de quand datait la coutume qualifiée de « vieille » par Artémidore ; ni si la mention des βασιλεῖς oblige à la faire

1. F. Cumont, *op. l.*, p. 77 sqq.
2. Artémid., I, 10.

remonter jusqu'avant la domination romaine. On conclura seulement qu'au second siècle de notre ère pareil symbolisme funéraire était aussi connu en Anatolie qu'à Rome. Mais ceci ne nous avance pas à beaucoup, attendu que le type courant de l'apothéose se rencontre à Rome dès la mort d'Auguste et que l'on serait par conséquent toujours en droit de demander si l'Asie hellénistique ne l'avait pas emprunté à l'art romain. Aussi de Ronzevalle, écrivant à son tour sur l'aigle funéraire[1], a-t-il relevé non sans raison que pas un des monuments ou des textes mentionnés par F. Cumont n'apporte une preuve véritable de l'origine syrienne de l'oiseau psychopompe : « Les éléments archéologiques d'une solution font encore défaut », disait-il ; car les aigles des tombes syriennes pourraient être regardés comme symbolisant les âmes des défunts.

Fig. 4.
Monnaie d'Alexandrie.

Nous croyons avoir déblayé le terrain dans l'intérêt d'un nouvel examen de la question. Depuis le règne de Trajan, nombre de monnaies d'Alexandrie sont décorées d'une figure couchée sur le dos d'un aigle ; c'est l'époque où les médailleurs s'évertuent à mettre en honneur d'anciens motifs régionaux jusqu'alors absents des monnaies[2]. Seulement, ici, la figure gisante n'est pas celle d'un mort ; c'est tantôt Zeus, avec le foudre ou le sceptre (fig. 4), tantôt Sarapis[3]. C'est le même type que celui de l'apothéose romaine, mais la signification en semble différente. Nous devons examiner maintenant quelle est la corrélation des deux conceptions.

---

1. De Ronzevalle, *L'aigle funéraire en Syrie* (*Mélanges de la Fac. orient. de Beyrouth*, V, 2, 1917, p. 117 sqq.) ; cf. surtout p. 152-154.

2. J. Vogt, *Die alexandrin. Münzen*, 1924, p. 8.

3. Cf. par exemple G. Macdonald, *Catal. of the Hunterian Coll.*, III, pl. LXXXVI, 20 ; *Catal. della coll. Dattari*, Le Caire, 1901, pl. XXV, 1078, 1082, 1879, 1885 ; pl. XXIII, 1838 ; *Brit. Mus. Cat. of coins, Alexandria*, 1892, pl. I, 397, 1015.

A l'époque impériale, quand le culte du Soleil tendait à absorber les autres religions, Zeus, et même Sarapis[1], ont joué souvent le rôle de dieux solaires. Le fait est connu. Je me bornerai à citer deux exemples qui sont du domaine de l'archéologie et qui ne laissent pas d'être caractéristiques. Une queue de lampe de bronze de la Bibliothèque Nationale représente un aigle surmonté du buste de Zeus ; les cornes du croissant surgissent derrière les ailes déployées de l'oiseau de proie[2]. Un autre bronze, trouvé à Herculanum, figure l'aigle portant le foudre (donc le compagnon de Zeus), posé devant le croissant[3]. C'est, dirions-nous, sous une forme adaptée aux exigences de l'art alexandrin, l'antique association orientale des emblèmes du soleil et de la lune : l'aigle du dieu suprême y prend la place du soleil. S'il est donc démontré qu'il existait dans l'Orient hellénisé un type du dieu solaire porté par l'oiseau à lui consacré — l'art grec a figuré bien d'autres divinités montées sur leurs acolytes du règne animal[4] — quoi d'étonnant qu'on ait pris plus tard le parti de metamorphoser le souverain mort en dieu solaire ? Car, comme le dit F. Cumont, « les exemples d'apothéose des morts par assimilation à un dieu abondent dans l'art funéraire, comme dans la littérature de l'antiquité[5]. » Le même savant écrivait d'ailleurs déjà en 1917 : « Les personnages ainsi emportés au ciel sont, comme le dit Artémidore, « honorés, » puisqu'ils sont assimilés à des dieux[6]. » De là à adopter la conclusion formulée ci-dessus, il n'y avait qu'un pas. Mais ce pas n'a jamais été franchi.

La croyance à l'assimilation du chef d'État mort au Soleil, dieu suprême, et sa figuration sur l'aigle solaire doit être venue en Occident des régions où le dieu solaire trônait lui-même traditionnellement sur l'aigle, c'est-à-dire de l'Orient

1. Cf. F. Cumont, *Ét. syr.*, p. 81, fig. 34.
2. Babelon et Blanchet, *Catal. des bronzes de la Bibl. Nat.*, p. 11, fig. 20.
3. *RA*, 1900, II, p. 254, fig. 1.
4. Cf. L. R. Farnell, *Cults of the Greek States*, II, 1896, p. 633, note *a*.
5. F. Cumont, *Symb. fun. des Romains*, 1942, p. 302.
6. F. Cumont, *Ét. syr.*, p. 79.

hellénistique. Dès l'époque des diadoques, un lien étroit y unissait le monarque régnant à Hélios[1].

Je suis heureuse de pouvoir attirer ici l'attention sur un objet inédit prouvant que l'aigle, là-bas, était non seulement conçu en pensée, mais aussi figuré comme le conducteur des âmes vers l'empyrée. Il s'agit d'une amulette (ou offrande ?) de bronze achetée à Alep par F. Sarre (fig. 5 ; hauteur, 0 m. 03)[2]. Son propriétaire m'accorda, en 1933, l'autorisation de la photographier et de la publier. Il faut craindre que l'objet ne soit désormais perdu. Une lettre d'E. Herzfeld m'a appris que la maison de F. Sarre à Neubabelsberg a été évacuée par les Russes quand ils sont venus la réquisitionner pour la conférence de Potsdam.

Fig. 5.
Petit bronze d'Alep (photographie).

On reconnaît un aigle aux ailes à demi déployées, dont chacune soutient une menue figure assise. Rien n'indique qu'il ne s'agisse pas de simples mortels. Voici donc le premier exemple syrien d'un aigle indubitablement psychopompe, et, comme un type d'apothéose ainsi conçu ne s'est pas rencontré en Italie, on se refusera à y voir l'influence de l'art romain. On rapprochera cependant un camée de la Bibliothèque Nationale, où un aigle similaire porte deux têtes humaines et où l'on a cru reconnaître le souvenir de Néron et d'Agrippine[3].

Les types de quelques médailles d'Alexandrie offrent une ressemblance réelle, mais tout extérieure. On y voit un aigle supportant sur ses ailes étendues deux urnes à têtes humaines

---

1. Les Séleucides et les Ptolémées portent déjà sur leurs monnaies la couronne radiée du dieu solaire (F. Cumont, *Mystères de Mithra*, I, 1899, p. 89 ss. *Brit. Mus. Catal. of coins, Seleucidae*, pl. XIX, 1-7 : Antiochus IV ; *Lagidae*, pl. XII, 3-5 : Ptolémée Évergète), insigne que, parmi les empereurs romains, Néron fut le premier à s'octroyer. Auguste n'avait reçu pareil honneur qu'après sa consécration.

2. Il en est fait mention dans *Samml. Sarre, Katal. der Ausstell. im Städelschen Kunstinstitut*, Francfort, 1932 (n° 174).

3. E. Babelon, *Camées de la Bibl. Nat.*, pl. XXXII, 286.

en guise de couvercles[1], ou plus rarement une seule urne. Depuis quelque temps, la signification de l'urne unique n'est plus controversée : c'était, semble-t-il, un monument du culte de Canope, symbolisant Osiris sous la forme de ce qui fut à l'origine un vase sacré rempli d'eau du Nil[2]. L'Osiris de Canope est sans doute le même que le Sarapis dont le temple fut détruit là vers la fin du IVe siècle. A défaut d'un texte révélateur, il est difficile de trouver une explication logique de la deuxième urne. Il semble cependant assez plausible de la considérer comme une image d'Isis, puisque les monnaies montrent parfois des bustes de Sarapis et d'Isis surmontant l'aigle, aux mêmes endroits où les urnes apparaissent sur d'autres pièces.

Au IIe siècle, le culte de Sarapis à Canope paraît avoir adopté quelques formes extérieures du culte solaire syrien. Je veux parler de la place prépondérante accordée à l'aigle dans la symbolique religieuse. C'est ainsi que l'on remarque sur les monnaies un temple égyptien qui contient l'urne sacrée ; sur le toit, entre les pylônes, se voit un aigle éployé qui n'a rien d'égyptien[3]. L'exemple le plus frappant de l'influence étrangère est constitué par le type de deux aigles posés dos à dos, la tête tournée, et que surmonte une canope[4]. On comparera les reliefs de Baalbek, Palmyre et Hatra, où le buste du dieu solaire est placé entre ou au-dessus de deux aigles[5]. Sur les sépulcres et dans la figuration de l'apothéose des Romains, c'est l'image du mort glorifié qui est parfois placée entre ou au-dessus de deux aigles posés dos à dos et

---

1. *Catal. della Coll. Dattari*, 1901, pl. XI, 2504 ; 3623 ; *Brit. Mus., Catal. coins Alexandria*, pl. XVIII, 1134.

2. W. Weber, *Drei Untersuch. zur ägypt. griech. Relig.*, Heidelberg, 1911, p. 41 ss. ; P. Perdrizet, *Terres cuites grecques d'Égypte*, 1921, p. 75 s. ; A. B. Cook, *Zeus*, III, 1, 1940, p. 348 sqq.

3. *Catal. Coll. Dattari*, pl. XXX, 1167, 3568. L'aigle est assis au-dessus de l'entrée du temple, comme cela se rencontre en Syrie. Cf. Cumont, *Ét. syr.*, p. 50 ; *Mélanges de la Faculté orient.*, Beyrouth, V, 2, 1912, p. 134 ; 137.

4. *Catal. Coll. Dattari*, pl. XI, 823.

5. *Syria*, 1929, pl. LXXXII, 1 ; 1941, pl. III ; F. Sarre, *Kunst des alten Persien*, pl. 62.

tournant la tête[1]. Ceci est apte à nous confirmer dans notre façon de voir, qui peut se résumer comme suit :

le type de la figure humaine portée par l'aigle est né en Orient. C'était là une représentation du dieu solaire. Le monarque, qui passait de son vivant pour une épiphanie terrestre d'Hélios, fut figuré à sa mort sous les traits du dieu solaire, montant de la terre vers sa demeure future. Les Romains acceptèrent cette phase du symbolisme hellénistique, avant même que leurs empereurs se fissent adorer en Italie même comme les avatars du Soleil. Bientôt, cependant, nous voyons s'estomper en Occident l'idée fondamentale selon laquelle le souverain seul, en vertu de son identité de nature avec la lumière intelligente et directrice du monde, était destiné à monter au ciel lumineux, couronné de gloire et divinisé sous la forme du dieu solaire. C'est ainsi qu'un relief funéraire bien connu du Musée de Copenhague[2] montre un simple particulier étendu sur un aigle. Les choses en vinrent même au point que le dernier des sujets de l'empereur pouvait nourrir l'espoir de gagner le ciel par l'intercession du Soleil. *Sol me rapuit :* « Le Soleil m'a ravi », dit l'un d'eux dans son épitaphe ; mais ce n'est pas pour prétendre qu'il avait franchi les portes du ciel en Hélios ; plus modestement, il indique que son âme y avait été portée par le char ou par l'aigle du dieu suprême.

Anne Roes.

1. Cumont, *Symbol. fun.*, pl. XLIV, 2 ; Furtwängler, *Ant. Gemmen*, III, p. 323, fig. 167 ; p. 327, fig. 170.
2. Cumont, *Ét. syr.*, p. 187, fig. 39.

LA SCÈNE
DANS LES THÉATRES GRECS CLASSIQUES

La scène du théâtre de Dionysos, celle du Lénaion, étaient-elles de plain-pied avec l'orchestra ? Je crois que non, et je pense qu'on peut le démontrer en réétudiant quelques passages d'Aristophane, avec l'espoir d'en tirer cette fois quelque chose de plus.

I

Ar., *Chev.*, 148 :

Δεῦρο, δεῦρ', ὦ φίλτατε,
ἀνάβαινε,

« Ici, viens ici, très cher ami ! Monte ! »

« Le Charcutier débouche de la parodos. » (Van Daele, Budé, I, p. 86.) Évidemment, c'est bien par la parodos qu'il arrive. Il est donc de plain-pied avec l'orchestra. Personne ne contestera un fait si manifeste. Mais alors les mots ἀνάβαινε δεῦρο démontrent entièrement que l'esclave est sur la scène, et plus haut que le Charcutier. Car l'impératif présent ἀνάβαινε, c'est : « Monte et reste. », et δεῦρο, c'est : « Vers le lieu où je suis moi-même. » (Ar., *Ach.*, 732 Ἄμβατε ποττὰν μᾶδδαν « Montez vers la galette » est moins concluant.)

II

Ar., *Gu.*, 1513 :

Ὅσον τὸ πλῆθος κατέπεσε τῶν ὀρχίδων !
Ἀτὰρ καταβατέον γ' ἐπ' αὐτούς μοι.

« Quelle foule de mauviettes vient de s'abattre ! Eh bien alors, il me faut descendre et les combattre ! »

Les danseurs fils de Karkinos sont entrés l'un après l'autre par la parodos. Le chœur va se ranger (1516 ξυγχωρήσωμεν) pour leur laisser l'orchestra libre. Et Philocléon, qui va danser aussi, descend de la scène, pour se mêler au ballet-bouffe. Ainsi qu'il arrive souvent, même si καταβατέον garde un peu le sens de *entrer en lice*, nous trouvons dans le texte même l'indication scénique : mouvement accompli par Philocléon, mouvement accompli par le chœur.

III

Ar., *Gu.*, 1340 :

> Οὐκ ἄπει ; Ποῦ 'σθ' ἡλιαστὴς ; 'Εκποδών ! —
> 'Ανάβαινε δεῦρο, χρυσομηλολόνθιον,
> τῇ χειρὶ τουδὶ λαβομένη τοῦ σχοινίου.

« Veux-tu te sauver ! — Y a-t-il quelque héliaste par ici ? Ouste ! — Monte ici, petit hanneton doré. Prends d'abord la corde que voici. »

Philocléon revient du festin, ivre, suivi d'une danseuse nue, et pourchassé par un convive que sa conduite a indigné. Il l'envoie promener et s'adresse ensuite à la danseuse.

Que peut vouloir dire 'Ανάβαινε ? Suivant Van Daele (Budé, II, p. 76) : « Gravis le seuil de ma maison. » Cette traduction est peu probable. Δεῦρο veut dire, ici comme ailleurs : « *Vers ici* où je suis. » Philocléon monte donc le premier en un lieu où la danseuse, le suivant, va monter aussi. Or, ils ne peuvent guère être deux à la fois arrêtés sur le seuil. — Dans les vers subséquents il me paraît évident que la danseuse n'est pas sur un seuil de porte, contre un mur, mais au beau milieu de la scène, de façon que les constatations obscènes qui seront faites sur sa personne puissent être aisément contrôlées par les spectateurs, sur tous les... points cardinaux.

Mais, surtout, le mot σχοινίου lève tous les doutes. Philocléon compare son phallos à une corde. Ce phallos postiche peut descendre jusqu'aux genoux (Marg. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton, 1939, fig. de la p. 121). Et cependant cette comparaison, semble-t-il d'abord, est loin de s'imposer : c'est tout autre chose que dans *Ach.*, 1121.

Mais pas du tout ! Car la danseuse va s'aider de l'objet en question pour monter plus facilement. Une *corde*, alors comme aujourd'hui, remplace couramment une rampe, dans un *escalier*. En français, nous dirions : « Tiens-toi à la rampe ! » Voici comment je vois le jeu de scène : Philocléon monte le premier, à reculons, et la danseuse monte ensuite, en s'aidant de cette *corde d'escalier* d'un nouveau genre.

IV

Il y avait donc un *escalier*. Mais de combien de marches ? Il n'est pas du tout nécessaire que la scène soit très surélevée. Il suffit qu'un spectateur du premier rang ne soit jamais empêché par un choreute, même de haute taille, de voir toute la personne d'un acteur. Peut-être arriverait-on à quelque précision si on pouvait déterminer la place des divers choreutes dans les passages où, sur la scène, un personnage est *couché*. Mais il faut bien supposer 3 ou 4 marches. Oscar Navarre (*Le Théâtre grec*, p. 48) écrit : « Il nous paraît beaucoup plus vraisemblable qu'ils (les acteurs), occupaient une estrade basse, de 3 ou 4 marches au plus. » Voici un argument en faveur de cette hypothèse :

V

Ar., *Eccl.*, 1152 ἐν ὅσῳ δὲ καταβαίνεις, ἐγὼ ἐπάσομαι : « et dans le temps que tu mettras à descendre, je t'accompagnerai d'un chant ». C'est la fin de la pièce et tout démontre surabondamment qu'ils s'agit de la servante qui va quitter la scène. Or, la conjonction ἐν ὅσῳ, et le présent καταβαίνεις, prouvent que descendre de la scène n'était pas une opération instantanée. Sans doute on ne suppose pas un escalier monumental, au bas duquel la servante, une fois arrivée, dira le sacramentel : « L'ai-je bien descendu ? » Mais il faut pourtant que la descente dure un temps appréciable. La bonne volonté des spectateurs, la convention, feront le reste. Et il faut bien aussi que la danseuse de Philocléon mette un temps appréciable à gravir l'escalier, pour que le spectateur goûte bien la plaisanterie.

VI

O. Navarre écrit (*Le Théâtre grec*, p. 48) :

« Une telle estrade ne pouvait apporter aucun obstacle aux rapprochements des deux groupes (acteurs, choreutes). » C'est fort contestable. On voit très mal des choreutes gravissant, redescendant fréquemment un escalier, fût-il de trois marches. On voit encore moins, dans la tragédie, un acteur, gêné par son masque, par ses somptueux mais incommodes vêtements, par ses énormes cothurnes, se livrer à cette ridicule gymnastique.

Mais est-il nécessaire que l'escalier règne tout le long de la scène ? Ce serait, entre autres choses, assez inesthétique ! Pourquoi scène et orchestra ne seraient-elles pas raccordées par un plan incliné ? Une dénivellation de 75 centimètres est aisée à rattraper. L'escalier (peut-être deux escaliers étroits, de part et d'autre) ne serait jamais emprunté par le chœur, et servirait seulement aux entrées et sorties des acteurs. Il se peut enfin que, comme dans nos scènes modernes, le plateau tout entier fût, non horizontal, mais légèrement incliné vers les spectateurs.

VI

Si les archéologues ont vraiment réussi à démontrer qu'ils n'y a pas trace de scène surélevée dans le théâtre classique, c'est donc que toute la scène était en bois : quelques poutres et des planches transversales. Cet ensemble reposait à même le sol. La représentation terminée, il n'en demeurait pas le moindre vestige.

VII

Ce ne sont là que des conjectures. Mais il semble que les textes cités limitent le champ de l'hypothèse, et mettent un frein aux suppositions téméraires.

Louis Roussel.

Université de Montpellier.

HÉRACLÈS ET CERBÈRE SUR UNE AMPHORE DU LOUVRE

De toutes les épreuves auxquelles Héraclès fut soumis par son demi-frère Eurysthée, roi de Mycènes, la plus redoutable fut la Descente aux Enfers, qu'il se vit imposer pour aller vaincre et ramener le féroce gardien d'Hadès, Cerbère. La religion grecque connaissait un grand nombre de ces voyages chez les dieux d'en bas, suivis de retours à la lumière, de ces Καταβάσεις dont les héros, par une dérogation spéciale à la commune loi des mortels, échappaient à l' « avare Achéron »[1]. Celle d'Héraclès obtint une grande faveur auprès des artistes, poètes, sculpteurs et peintres. L'œuvre des premiers n'a laissé que de maigres vestiges : quelques vers d'Homère, de Bacchylide, d'Aristophane, des Tragiques, rappellent seuls un mythe qu'avaient illustré dans leurs poèmes Stésichore, Pisandre, Panyasis, Pindare, Hérodore et Phérécyde de Léros : multiples et sans doute brillantes variations sur la légende qu'Apollodore et Diodore momifieront en de secs résumés pour la postérité[2]. Les sculptures ont été tout aussi malmenées par le temps : une illisible métope du « Théseion », une autre, bien ravagée, du temple de Zeus à Olympie[3] sont à peu près les seuls témoins parvenus jusqu'à nous, pour l'illustration monumentale du douzième travail ;

1. Liste dans Hygin, *Fabulae*, CCLI.

2. Homère, *Il.*, VIII, v. 364 sqq. *Od*, XI, v. 622 sqq. ; Bacchylide, éd. Kenyon, V, v. 56 sqq. ; Aristophane, *Gren.*, v. 465 sqq. ; Pindare, éd. Puech, IV, p. 148 ; Apollodore, *Bibl.*, II, 5, 12 ; Diodore, IV, 25, I. — Cf. aussi *Dict. Antiq.*, art. *Hercules*, p. 81, n. 2 sqq. et p. 98, n. 1 sqq.

3. Cf. Ch. Picard, *Man.*, II, p. 179, fig. 84 et p. 722, n. 1.

le reste n'a laissé de traces que dans les descriptions de Pausanias[1]. Plus heureuse, la céramique a enrichi nos Musées de multiples rapts de Cerbère[2]. Le Louvre possède plusieurs de ces représentations. L'une d'elles, qui ne me paraît pas avoir été exactement interprétée, fera l'objet de la présente étude[3].

Elle décore la panse de l'amphore à figures noires F. 34, datée du troisième quart du VI^e^ siècle (fig. 1). C'est le cas de la plupart des vases ornés de ce même sujet, qui n'a guère tenté les peintres de vases à figures rouges, lassés peut-être par sa trop grande vogue antérieure[4]. E. Pottier[5] décrit l'œuvre en ces termes : « Cerbère ramené des Enfers : A gauche Iolaos (?) (plutôt qu'Héraclès) sous les traits d'un éphèbe (.....) marche vers la droite, tenant une longue laisse attachée au cou de Cerbère sous forme de grand chien à deux têtes (.....). En arrière-plan, derrière Cerbère, Athéné sous l'aspect d'une femme drapée sans attributs (.....). A droite, en avant, marche un homme barbu retournant la tête et levant la main gauche en l'air (Eurysthée plutôt qu'Héraclès ; tête et bras gauche restaurés, corps nu, himation jeté sur les épaules) ». Sur l'autre face, se voit le départ des Dioscures.

La description du *Corpus* se borne à une laconique identification des personnages : « Panse A : Cerbère à deux têtes (détail pl. 17, n. 1) ramené des Enfers par Héraclès (sans attributs) et Iolaos (?) en présence d'Athéna. »

Les causes d'incertitude se ramènent à deux : d'abord

1. Pausanias, III, XVIII, 13 (trône d'Amyclées).

2. Liste très incomplète dans *J. H. S.*, 1898, p. 296. Walters signale quarante-neuf vases. J'en ai repéré soixante-douze, et l'on peut sans doute en ajouter encore beaucoup.

3. *C. V. A.*, Louvre, III F *a*, pl. 8, n. 1, III, pl. 14, 29, 43, 47. *V. A. L.*, pl. 78 F 204. La figuration qui nous intéresse est en III He, pl. 14, n. 7. Détail pl. 17, n. 1.

4. Cinquante-cinq vases à figures noires contre six vases attiques à figures rouges, huit vases de l'Italie Méridionale et trois bols à reliefs. Les peintres de vases à figures rouges ont aussi figuré la Κατάβασις en relation avec la délivrance de Thésée, comme sur le beau cratère d'Orvieto au Louvre (Furtwaengler-Reichhold, *Gr. Vas*, I, pl. 10) ou sur celui du Metropolitan Museum (Richter and Hall, *R. F. Athenian vases*, pl. 135).

5. *V. A. L.*, F. 34, Texte, p. 91.

Héraclès est ici dépourvu des pièces d'identité traditionnelles, massue, arc et peau de lion, qui le désignent clairement ;

Fig. 1. — Amphore à figures noires F. 34, Musée du Louvre.

ensuite son attitude est insolite : d'ordinaire, il remorque un Cerbère rétif ; ici, il paraît fuir devant lui, d'où la confusion possible avec Eurysthée. Les intentions du peintre s'éclairciront, si nous examinons de plus près notre amphore, et la rapprochons de vases à sujets similaires.

Bien que, parmi les reproductions de notre amphore, celles que j'ai pu examiner ne soient pas aussi nettes qu'on le souhaiterait, je crois pouvoir affirmer que la description d'E. Pottier est inexacte. Le jeune éphèbe ne *marche pas*, il est arrêté, ainsi que Cerbère et Athéna ; on s'en convaincra en regardant les deux pieds rapprochés de la déesse. Les

Fig. 2. — Amphore à figures noires (développement du sujet).

jambes plus écartées de l'éphèbe ont pu faire illusion : la raideur du genou porté en avant n'indique pourtant pas la souplesse de la marche. Le personnage s'est fendu largement pour assurer son aplomb et résiste à Cerbère qui tire fortement sur la laisse tendue en regardant de sa tête gauche celui qui le retient, tandis que de la droite il surveille Héraclès. Que signifie alors cette halte inattendue de tout le groupe, que le héros paraît abandonner à son sort ?

Une amphore à figures noires, publiée dans le recueil de Gerhard (fig. 2) reproduit en plus clair le sujet de l'amphore du

Louvre[1]. On y voit successivement de gauche à droite un jeune éphèbe en courte tunique, carquois au dos, arc à la main ; un petit Cerbère à deux têtes, à queue terminée par un serpent, le dos hérissé de grosses mèches dont la forme rappelle aussi les serpents qui complètent parfois l'animal[2]. La position de la main et du bras gauche de l'éphèbe nous invite à restituer la laisse effacée par laquelle est retenu le monstre[3]. Au second plan, derrière Cerbère, Athéna en armes lève la main gauche. Puis s'avance Héraclès, portant cette fois-ci sur sa courte tunique sa peau de lion, l'épée ceinte au côté, le carquois sur le dos, la massue dans la main droite, tandis que sa main gauche, en un geste significatif, intime un ordre de halte au groupe qui s'arrête. Hermès précède le cortège qu'il a guidé sur les chemins de l'au-delà.

Abstraction faite d'Hermès, les personnages se succèdent dans le même ordre et avec la même attitude sur les deux vases : Un jeune éphèbe, Athéna et le chien, arrêtés ; un homme barbu, vigoureux, en marche, qui, sur la seconde amphore, est sans aucun doute Héraclès, et que nous pouvons par conséquent reconnaître aussi sur la première ; sa demi-nudité ne doit pas surprendre, bien que rare dans les représentations du rapt de Cerbère : Apollodore nous apprend qu'aux termes d'une convention passée entre Hadès et Héraclès, celui-ci devait maîtriser le chien sans l'aide de ses armes[4]. Voilà pourquoi, sur l'amphore pleine d'humour d'Andokidès[5], il a caché sa massue derrière un arbre, et s'efforce de gagner la confiance de l'animal en le flattant de la main ; pour la même raison, le peintre d'un vase de l'Italie méridionale a représenté sur le sol le carquois que le héros vient d'y jeter[6].

---

1. Gerhard, *A. G. V.*, II, pl. CXXX.

2. Skyphos corinthien, *A. Z.*, 1859, pl. CXXV. Hydrie de Caeré, Louvre, *C. V. A.*, III, Fa, pl. 8, n. 1 ; Coupe de Xenoclès, R. Rochette, *Mon. ined.* pl. 49.

3. Cf. notre figure 3, où le lien a de même disparu. Gerhard, *l. l.*, pl. CXXIX, où le lien doit aussi être restitué.

4. Apoll., *l. l.*

5. *V. A. L.*, pl. 78, F. 204.

6. Reinach, *Répert. vases peints*, I, p. 167.

On ne saurait s'étonner dès lors que sur notre amphore, Héraclès ait dépouillé ses armes inutiles.

L'identification du jeune éphèbe avec Iolaos ne présente aucune difficulté, bien que les textes conservés ne l'associent pas au rapt de Cerbère. Du fidèle compagnon des périls d'Héraclès dans les combats contre l'hydre ou contre le lion de Némée, la présence est ici toute naturelle. On s'étonnerait davantage de voir la garde du monstre confiée à un écuyer dont la vigueur n'est point « herculéenne », si l'on ne songeait qu'il a participé déjà activement à la lutte difficile contre l'hydre, et que l'épreuve finale constituée par l'enlèvement de Cerbère a un caractère très particulier. Les précédents travaux d'Héraclès étaient avant tout affaire de muscles, prouesses sportives que seule une prodigieuse force physique pouvait mener à bien. On n'imagine pas le lion de Némée ou le sanglier d'Érymanthe confiés vivants à Iolaos ! Il en va tout autrement de Cerbère. La verve comique du peintre de l'hydrie de Caeré, au Louvre[1], en a fait un monstre terrifiant, mais c'est une exception. Sa taille est le plus souvent celle d'un chien banal ; lorsqu'elle atteint, comme sur l'amphore que nous étudions, celle d'un âne, il n'en paraît ni plus redoutable, ni plus agressif. Il recule souvent avec inquiétude sous l'édicule qui figure les Enfers, quand il ne prend pas carrément la fuite comme sur un skyphos corinthien[2]. Il se cantonne en général dans une défense strictement passive, traîné au bout de sa laisse par le héros ; parfois, il pousse la complaisance jusqu'à le précéder sagement[3] ; parfois même, il folâtre et s'amuse comme un jeune chien avec la laisse et la queue de la peau de lion[4]. L'épouvante d'Héraclès peinte par Homère[5] n'est donc pas provoquée par l'enlèvement du chien, mais bien par la crainte de la Κατάβασις elle-même, par le voyage au séjour des morts plein d'inconnu, au royaume de l'haïssable Hadès

1. Cf. ci-dessus.
2. *Jahr.*, 1893, p. 157. *A. Z.* 1859, pl. CXXV.
3. *Louvre, C. V. A.*, III He, pl. 43, n. 1.
4. *Collection Gallatin, C. V. A.*, pl. 39, fig. 2 *a*.
5. Hom., Il., VIII, v. 364 sqq.

et de la terrible Perséphone ; le rapt de Cerbère constituera le témoin de cette aventure, la preuve qu'elle a bien été menée jusqu'au bout. Il n'y a donc pas lieu d'être surpris si Héraclès confie la garde de l'animal au jeune Iolaos.

Reste à expliquer la curieuse halte d'une partie du cortège. Voici par quelle hypothèse on peut l'interpréter. Remonté au jour, le groupe, est arrivé aux portes du palais d'Eurysthée, auquel Héraclès vient présenter le chien infernal, caution de l'épreuve accomplie. Mais le roi poltron s'étant dérobé dans quelque cachette, Héraclès décide de se débarrasser un moment du monstre (comme il le voulait faire, en de semblables circonstances, pour le sanglier d'Érymanthe) ; il le confie à Iolaos et part lui-même à la recherche de son persécuteur. Nous aurions donc sur l'amphore du Louvre, Iolaos, Athéna, Cerbère et Héraclès ; l'attitude de chacun des personnages, si l'on admet la précédente conjecture, ne soulève plus de difficulté ; le potier n'ayant pas inscrit le nom de ses personnages dans le champ, il est probable que ses clients situaient facilement, et du premier coup d'œil, la scène popularisée sans doute par les récits des poètes, un Stésichore, un Pisandre, et résumée sèchement par Apollodore : Ἡρακλῆς δὲ Εὐρυσθεῖ δείξας τὸν Κέρβερον...

L'entrevue elle-même figure sur l'hydrie de Caeré bien connue[1], au Louvre, qui contamine assez curieusement la légende de Cerbère et celle du sanglier d'Érymanthe, appliquant à la première la mise en scène que les peintres attiques réservaient à la seconde. Une hydrie de Würzburg représente sans doute aussi la scène (fig. 3), avec un luxe inhabituel de figurants[2]. Tous les détails ne sont pas clairs ici. On peut d'abord se demander si l colonne de gauche représente l'entrée du palais d'Eurysthée, ou, ce qui est plus probable, en raison du retrait de l'architrave sur l'abaque, la sortie des Enfers. En ce cas, la figure féminine coiffée du polos serait peut-être Perséphone, lancée à la poursuite du ravis-

1. *C. V. A.* Louvre, III F *a*, pl. 8 n. 1 ; *Boll. d'Arte*, 1924, p. 502, fig. 7.
2. *Gr. Vasen in Würzburg*, pl. 95 et 93, n. 308, notice par E. Langlotz.

seur. A l'autre extrémité, un homme barbu, tenant un long sceptre, est assis sur un tabouret. E. Langlotz, perplexe, propose, sans se prononcer, de reconnaître en lui Zeus ou Eurysthée. Il paraît plus normal d'opter pour Eurysthée. L'admission de Cerbère dans l'Olympe serait assez étrange, la religion antique excluant, s'il faut en croire Plutarque[1], les chiens des sanctuaires des dieux d'en haut. Pourquoi, d'autre

Fig. 3. — Hydrie de Würzburg.

part, imposer à Héraclès une ascension anticipée dans la demeure des dieux, quand rien ne s'oppose à la présence sur notre hydrie du roi de Mycènes ? Il figure rarement sur nos vases en compagnie de Cerbère, mais on en voit la raison. Le thème de la présentation d'un monstre à Eurysthée avait été utilisé pour la légende du sanglier d'Érymanthe, et traité alors avec beaucoup de pittoresque. En le reprenant à propos d'un autre épisode, on s'exposait à faire une simple copie du premier thème ou une scène sans grand caractère. C'est ce que montrent l'hydrie de Caeré et l'hydrie de Würzburg. Les amphores des figures 1 et 2, qui nous présentent un épisode de l'action précédant juste celui des deux hydries ci-dessus, marquent peut-être un essai pour échapper à cette alternative.

1. Plutarque, *Quest. rom.*, 111.

L'invention n'a pas eu le succès attendu, si nous en décidons par le petit nombre d'exemplaires parvenus jusqu'à nous ; sans doute, ne furent-ils pas jugés assez caractéristiques. Et c'est la sortie des Enfers, ou la scène de séduction du chien à trois têtes, qui resteront les sujets de prédilection des peintres de vases à figures noires.

Georges Roux.

P.-S. — La présence de Iolaos sur certains des vases précédents suffit à situer sur terre la scène représentée. Quand la scène se passe sans aucun doute possible aux Enfers, Iolaos n'y figure jamais. Son absence est en ce cas fort compréhensible : Seul Héraclès, assisté de ses divins protecteurs, était de taille à vaincre la terreur de la « Bouche d'ombre », et l'épreuve restait bien au-dessus des forces de son écuyer, si brave qu'il pût être.

DEUX VASES ÉGYPTIENS REPRÉSENTANT UNE FEMME TENANT UN ENFANT SUR SES GENOUX

Parmi les antiquités égyptiennes ayant appartenu à M. Wladimir Golénischeff, l'une des plus curieuses est un petit monument qui, sauf erreur, n'a jamais été publié. J'ignore où, maintenant, il se trouve, et je n'en connais ni la matière ni les dimensions exactes mais, d'après un objet similaire, conservé au musée de Berlin, on peut en établir les caractéristiques et, par analogie, en retrouver les proportions, dans des conditions assez sûres[1]. Il s'agit d'un vase, ayant l'aspect d'une femme accroupie, tenant sur ses genoux un enfant (fig. 1).

Une sorte de manchon, évasé à la partie supérieure et, par derrière, doté d'une anse absolument ronde, surmonte la tête de la jeune femme, petite, délicate, un peu écrasée entre les lourdes mèches de la perruque, tout à fait lisse, qui l'encadrent. Les traits sont élégants, pleins de charme : grands yeux allongés, largement ouverts, nez mince, busqué (fig. 2), petit menton. L'expression frappe par son extrême jeunesse

1. Sur une photographie inédite, qui montre cet objet dans l'une des salles privées où était exposée la célèbre Collection Golénischeff, avant que son possesseur ne la cédât à l'État russe, on voit, par comparaison avec d'autres antiquités, qu'il est de très petites dimensions. Je tiens ce document de M. Golénischeff lui-même, ainsi que les photographies montrant l'objet en question de face et de profil. Celles-ci sont entrées dans le *corpus* photographique du Centre de documentation égyptologique de l'École Pratique des Hautes Études, V^e^ section (références 444 P 1 et 444 P 2).

et sa grâce, mais, à regarder les choses de près, à voir la façon dont la bouche — très large — se pince, on se demande si elle traduit l'étonnement ou l'amertume. Deux longues tresses, renflées au sommet, ensuite plus fines, s'échappent de la perruque et, de part et d'autre du visage, descendent en oblique sur les épaules et les bras, pour s'arrêter un peu au-dessous des coudes. Le buste lui-même est assez fort, par rapport à la tête, et surtout au cou, extrêmement long. On notera l'ampleur des épaules, très droites, la vigueur des membres supérieurs, traités dans un style volontairement cursif, la longueur presque anormale des mains, elles aussi assez grossières. Le bas du corps a été modelé dans le même esprit de synthèse : l'artiste n'a essayé, ni de respecter la justesse des proportions (celles des jambes repliées sous le corps paraissent nettement exagérées), ni d'être fidèle à la vérité anatomique (le mouvement des jambes pliées semble, tel qu'il est figuré ici, difficilement réalisable). La manière dont il a sacrifié les détails peu visibles (les pieds, par exemple)

(Photo Golénischeff.)

Fig. 1. — Vase égyptien à l'enfant malade (ancienne Collection Golénischeff).

montre qu'il s'est appliqué à créer une impression d'ensemble juste, sans prétendre à l'exactitude littérale.

L'intérêt de cette œuvre ne tient pas seulement à ses mérites, dans l'ordre de l'art. Considérons l'enfant étendu sur les genoux de la jeune femme : son attitude est, dans le répertoire de l'iconographie égyptienne, tout à fait anormale. Le petit être, dont la tête, malheureusement, a disparu, s'abandonne à la renverse sur le giron de sa nourrice, qui le soutient de la main gauche. Tandis qu'il s'agrippe, de sa main droite crispée, au sein gauche de la jeune femme, son bras gauche se tord (fig. 2), et l'on devine, à la façon dont elles s'écartent, sur la cuisse droite de sa protectrice, que ses jambes s'agitent convulsivement. Bref nous avons affaire non seulement à un enfant malade, mais à un nourrisson à l'agonie, représenté en pleine crise.

On sait que l'art égyptien a le culte de la pudeur. Tout ce qui, dans l'extériorisation des sentiments — et des sensations aussi — dépasse la mesure, inspirait aux sculpteurs et aux peintres des pharaons une instinctive méfiance, et, le plus souvent, ils ne se hasardaient à traduire les réalités de ce genre qu'après les avoir soigneusement sublimées. Jusque dans la violence[1], ils introduisent une sérénité étrangère, non seulement à beaucoup d'œuvres d'art occidentales mais, en Orient même, à celles de l'Inde ou de la Chine. C'est pourquoi le petit personnage du vase Golénischeff, « disloqué comme un pantin »[2], sous l'effet du spasme qui contracte ses membres, est, pour les historiens de l'art égyptien, une véritable surprise.

Essayons maintenant d'interpréter la scène, prise dans

1. Le thème, si souvent traité, du pharaon massacrant ses ennemis (J. Capart, *L'art égyptien, Choix de documents*, III : *Les arts graphiques*, Bruxelles, 1942, pl. 402, 413, 510, 579, 584) en fournit une preuve, entre mille. Et, sur les murs des hypogées royaux du Nouvel Empire, les scènes infernales, étranges, bizarres, n'inspirent ni crainte ni horreur, tant elles sont dépourvues de passion. On notera aussi que presque jamais les personnages figurés par les artistes égyptiens ne sont représentés la bouche ouverte.

2. L'expression est de Jean Leclant, à qui j'avais montré les photographies du vase Golénischeff, et qui a eu l'obligeance de faire quelques recherches bibliographiques dont j'ai tiré parti ici même.

son ensemble. Un enfant, gravement malade, s'accroche à une femme qui l'allaitait, ou s'apprêtait à l'allaiter. Le geste de la main droite, qui presse le sein comme pour en faire

(Photo Golénisch ff.)

Fig. 2. — Même vase, profil.

jaillir le liquide nourricier, en témoigne. C'est là un thème horrible, qu'on n'avait aucune raison de choisir pour assurer la décoration d'un objet usuel et sur lequel, au contraire, dans l'ambiance où se trouvaient plongés les sujets des pharaons, on aurait dû jeter l'interdit. C'est en outre un thème exceptionnel, et la représentation d'un accident. Dès lors, on est tenté

de le rattacher à une histoire ou à une légende, dont il illustrerait l'un des épisodes, et qu'il serait utile d'identifier.

On pense, évidemment, aux tribulations d'Isis et d'Horus réfugiés dans les marais du Delta, et au drame dont la célèbre « Stèle de Metternich »[1] nous conte les péripéties. Horus, atteint par un scorpion, est guéri, soit par Isis elle-même (*ll.*71-83), soit par Thoth (*ll.*168-251). Ne serait-ce point le début de cette histoire tragique, au dénouement heureux, que le vase Golénischeff illustrerait ? « Quand je m'en retournai pour prendre Horus dans mes bras, dit Isis, je le trouvai, Horus, le bel enfant d'or, le petit orphelin, ayant inondé le sol avec les pleurs de ses yeux et l'écume de ses lèvres ; son corps était inerte, son cœur défaillant, ses muscles paralysés » (*ll.* 169-170). Ainsi qu'on peut s'en rendre compte, les détails ne concordent pas entièrement. Dans ce récit, Horus a perdu connaissance, lorsque Isis le prend dans ses bras. D'autres objections viennent à l'esprit. Certaines œuvres littéraires du pays des pharaons mettent en scène les dieux dans des situations peu flatteuses, et décrivent leurs misères sur un ton burlesque[2]. Mais il s'agit toujours de petits incidents, sans conséquences. Avec les grands mythes, on était moins hardi. De telles libertés eussent paru, non seulement inconvenantes, mais sacrilèges, et il est extrêmement douteux qu'on ait jamais osé représenter Horus dans les affres de l'agonie. Bien au contraire les stèles, si nombreuses, qui le figurent dans un épisode caractéristique de sa jeunesse, nous le montrent indemne et victorieux, les pieds posés sur des crocodiles, tenant dans ses poings un faisceau de bêtes nuisibles : serpents, scorpions, antilopes consacrées à Seth, qu'il a réduites à

1. W. Golénischeff, *Die Metternichstele*, Leipzig, 1877. Cf. A. Moret, *Horus sauveur* (*Revue de l'Histoire des Religions*, 1913 (t. LXXII), pp. 213-287) et E. Drioton, *Le théâtre égyptien*, Le Caire, 1942, p. 88-90. La stèle date de la XXX[e] dynastie.

2. Cf. les « démêlés d'Horus et de Seth », roman satirique, à tiroirs, d'époque ramesside, publié et traduit par A. H. Gardiner, *The Chester Beatty papyri*, n° 1, Londres, 1931. Traduction libre (en français) dans *Chronique d'Égypte*, n° 16 (juillet 1933), p. 243-255. Une nouvelle traduction française, œuvre de M. Gustave Lefebvre, paraîtra incessamment.

merci[1]. D'autre part, en général, Isis se reconnaît aux attributs qui lui sont particuliers ; les cornes d'une vache, enserrant un disque solaire, surmontent sa perruque, ou bien sa coiffure est celle d'une reine. Aucun de ces emblèmes n'orne la tête de la jeune femme Golénischeff ; sa large perruque ne se distingue en rien de celles qu'aimaient à revêtir, sous le Nouvel Empire, les nobles dames, sauf en ce qui regarde les proportions, plus amples que d'habitude.

Un autre récipient qui, par sa forme, rappelle beaucoup celui dont nous cherchons à deviner la symbolique, mais qui, sur un point essentiel, en diffère, nous mettra peut-être sur la voie d'une solution. Cet objet (fig. 3), appartenant aux collections du Musée de Berlin (n° 14.476), est une poterie, de très petites dimensions (hauteur : 0 m. 14) dont l'aspect général coïncide étrangement avec celui du monument qui nous occupe, à ce détail près que la jeune femme tient l'enfant, bien éveillé et nullement anxieux, serré contre son buste[2]. Même position des jambes (les pieds étant traités d'une façon tout aussi sommaire), même perruque très large, en dessous de laquelle deux longues mèches de cheveux tressés descendent jusqu'au coude, enfin, à la partie supérieure, le manchon évasé au sommet, servant de goulot et, par derrière, l'anse arrondie, se retrouvent dans des conditions identiques. Les deux visages ressemblent tellement l'un à l'autre qu'ayant parlé du premier il sera inutile de décrire le second, dont l'expression, toutefois, est apaisée, presque souriante. La physionomie de l'enfant, dont la tête, rasée, paraît énorme, et qui se tient bien droit, reflète une grande béatitude, avec ses yeux mi-clos, aux lourdes paupières. On notera ses grandes

1. Sur ces représentations, cf. en dernier lieu K. C. Seele, *Horus on the crocodiles* (*Journal of the Near Eastern Studies*, 6, 1947, p. 43-52). Je me borne à citer l'une des plus accessibles, reproduite dans G. Maspero, *Égypte* (collection Ars Una), fig. 502, p. 267, et celles publiées tout récemment par G. Steindorff, *Catalogue of the Egyptian Sculpture in the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1946, pl. CVIII-CIX.

2. Il a été publié par A. Hermann dans Hermann-Schwan, *Aegyptische Kleinkunst*, Berlin, 1940, p. 68 et p. 108. La figure 3 reproduit la belle photographie de W. Schwan (*l. l.*, p. 68).

oreilles, les formes imprécises du tronc, confondu, pour ainsi dire, avec le buste de la nourrice, et la disproportion entre la tête et le tronc, d'une part, les membres, d'autre part, notam-

Fig. 3. — Vase du Musée de Berlin.

ment les jambes, toutes grêles, et les pieds, minuscules, représentés de profil, comme sur le monument Golénischeff. Il y a de grandes chances pour que les deux objets soient l'œuvre d'un seul artiste et correspondent à deux temps d'une même action. Le premier nous montrerait l'enfant malade, et le second l'enfant guéri. Mais de qui s'agit-il et comment — si rapidement — a-t-il retrouvé la santé ?

Dès l'instant qu'on renonce à faire du nourrisson un Horus

et de la jeune femme une Isis, notre tâche apparaît beaucoup moins ardue. Un autre passage de la stèle de Metternich où, d'ailleurs, Isis tient le rôle principal, a peut-être enregistré la version littéraire d'une tradition dont le vase Golénischeff et la poterie de Berlin nous auraient donné la figuration plastique. Je n'aurai pas besoin d'en reproduire le texte intégral, puisque nous en avons une traduction toute récente, œuvre du Dr Drioton, l'un de nos meilleurs philologues[1] : un résumé suffira. Isis, protégée par sept scorpions aux noms effrayants voyage dans le Delta, où les intrigues de Seth l'ont obligée à s'enfuir, après la mort d'Osiris. Un jour, une femme d'un certain rang (une « puissante », *wsrt*, dit le récit égyptien) refuse de lui donner l'hospitalité. Les sept scorpions, indignés, concentrent leur venin sur le dard de l'un d'eux, Tefen, qui, pénétrant dans la maison en se glissant sous la porte, pique le fils de la dame. Celle-ci, éplorée, cherche du secours au dehors mais « il n'y a personne qui soit venu à sa voix » (*l.* 56). Isis prend en pitié l'enfant ; pour « assurer la vie à l'innocent », elle impose les mains au petit corps inanimé, prononce une série d'incantations infaillibles et rend à l'existence « celui qui n'arrivait plus à respirer » (*l.* 58).

Ce conte pathétique s'achève en moralité, comme le démontre la jolie et savante étude du Dr Drioton[2]. Laissons de côté la « leçon » de l'histoire ; il reste que celle-ci a pour thème et ressort principal une guérison miraculeuse. Il est très probable que les deux récipients auxquels est consacré le présent article font allusion à un fait de ce genre et nous montrent une mère et son enfant blessé, puis guéri, avant et après l'intervention d'un sorcier ou d'une magicienne. Si je crois valable le rapprochement qu'on vient de lire, entre la narration de la stèle de Metternich et la décoration des deux poteries à forme humaine, on peut admettre encore que celles-

1. E. Drioton, *Le théâtre égyptien*, Le Caire, 1942, p. 82-88 (stèle de Metternich, ll. 48-71). Ce « fragment mythologique » serait en réalité un extrait d'un livret de théâtre, adapté assez adroitement, à des fins magiques.

2. *L. l.*, p. 87. La noble dame devait abandonner ses biens à une pauvresse, qui s'était montrée généreuse envers Isis.

ci s'inspiraient d'une légende analogue, dont le texte serait perdu[1].

Allons plus loin. Comme l'a montré Jean Capart[2], dans l'ancienne Égypte, plus précisément sous le Nouvel Empire, la forme d'un réceptacle était souvent en rapport direct avec ce qui se trouvait à l'intérieur. Les vases en question ont donc de grandes chances d'avoir contenu un liquide guérisseur[3], ou qui devenait tel, sous l'influence de la magie. Ainsi s'expliqueraient leurs proportions spéciales[4]. Des cruches de ce genre, fort originales, assurément, auraient été bien incommodes pour le service de table. Si au contraire la solution ou le liquide qu'on y gardait s'administrait à petites doses, tout se comprend, à condition, bien entendu, de supposer qu'il s'agissait d'un remède. Mais lequel ? La loi de similitude invoquée plus haut fait songer, naturellement, au lait, auquel on sait que les Égyptiens attribuaient des vertus extraordinaires[5]. Mais pourquoi deux vases, l'un maléfique (du moins en apparence),

---

1. Béatrice Marcilhacy attire mon attention sur le fait que la nourrice du vase Golénischeff se tient très droite, toute raide, tandis que celle de la poterie de Berlin se laisse aller en arrière, dans un mouvement plein d'abandon, sans crispation aucune. La diversité des postures de la femme confirmerait donc l'hypothèse que suggèrent les attitudes de l'enfant.

2. *Cuillers à fard* (*Chronique d'Égypte*, n° 36, juillet 1943, p. 277) : (récipients « en pierre, en bois, ou en ivoire, représentant la forme d'une oie troussée, d'une antilope ou d'un bœuf prêt à l'abattage », qu'on remplissait, semble-t-il, de la graisse de l'animal correspondant). Sur ces « « réceptacles de substitution », cf. *R. H. R.*, 133, 1947-1948, p. 172.

3. Je ne vois aucune raison pour admettre, avec Hermann (*l. l.*, p. 68) que la poterie de Berlin *(Salbölgefäss)* était destinée à contenir un onguent. Un récipient de ce genre, n'ayant qu'une ouverture — au sommet — et dont il devait être difficile d'atteindre le fond, ne semble guère adapté à cet usage. Et pourquoi une anse, sinon pour le tenir quand on l'inclinait, afin d'en répandre au dehors le contenu ?

4. Rappelons que la poterie de Berlin a tout juste 0 m. 14 de hauteur !

5. Dans les Textes des Pyramides, qui remontent à l'époque de l'Ancien Empire, ou plus haut encore, on engage le souverain mort à absorber le lait d'Isis § 734 *b* et le lait de Nephthys, §§ 1282 *a*, 1354 *a*, 1375 *a-b*. Ces breuvages sacrés possédaient, évidemment, des pouvoirs tonifiants. D'une façon générale, le lait, quelle que soit son origine, joue, dans les cérémonies religieuses, un grand rôle. Cf. l'article très documenté de Siegfried Schott, *Das Löschen von Fackeln in Milch* (*Zeitschrift für aegyptische Sprache und Altertumskunde*, 73, 1937, p. 1-25 et 4 pl.).

l'autre bénéfique ? Si, comme je le pense, ces récipients, illustrant deux moments successifs d'une légende, étaient complémentaires et jouaient un rôle au cours d'une même série d'opérations qui se déroulaient en plusieurs temps, on devait les employer l'un après l'autre. Dans quelles conditions, c'est ce que nous ignorons, et nous sommes réduits, sur ce point, à des hypothèses, mais nous en savons assez sur la technique et le matériel des sorciers égyptiens pour tenter l'expérience d'une reconstitution. Voici un schéma possible, que je donne sous toutes réserves. Une petite quantité de lait — momentanément inefficace, parce que le venin infusé dans le corps du blessé en neutralisait l'action bienfaisante — était placée d'abord dans le vase à l'enfant malade, où on l'exorcisait[1]. De là il passait sans doute dans un bassin, peut-être couvert de formules magiques comme ceux de la Basse Époque[2], où il subissait une seconde purification. Enfin on le transvasait dans la cruche à l'enfant guéri où, par contact avec l'image de ce dernier, il s'imprégnait à nouveau de forces bénéfiques[3]. L'opérateur n'avait plus alors qu'à l'utiliser, soit

1. L'exorcisme s'adressait, naturellement, au venin, mais, indirectement, il agissait aussi sur le liquide placé à l'intérieur du vase. Un bon exemple d'exorcisme tiré de la stèle de Metternich, est cité par E. Drioton, *Le théâtre égyptien*, Le Caire, 1942, p. 85-86 : « O venin de Tefnet (un scorpion), viens, sors par terre ! Ne circule pas, ne pénètre pas... Tombe en bas, venin de Mestet ! Ne cours pas, venin de Mestetef !... Tombe en bas, plaie de morsure, par ordre de la déesse Isis... Arrière ! Recule, fuis ! »

2. Des bassins de ce genre, couverts de formules, sont creusés dans le socle des fameuses « statues guérisseuses » de la Basse Époque, mais ce dispositif doit être plus ancien. P. Lacau, *Les statues guérisseuses dans l'ancienne Égypte* (*Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (Fondation E. Piot), 25, 1921-1922, p. 189-209 et pl. XV-XVI) p. 200, n. 1, estime qu'il a pu être en usage dès l'époque de la XIX^e^ dynastie.

3. Sur le rôle du contact dans les opérations de ce genre, voir les articles fondamentaux de P. Lacau (cité n. 2) et G. Lefebvre, *La statue « guérisseuse » du Musée du Louvre* (*Bulletin de l'Institut Français d'archéol orientale*, 30, 1930, pp. 86-96) (l'eau, appelée à devenir guérisseuse, devient telle par contact avec les formules magiques d'une stèle ou d'une statue), et celui, relatif à un monument sensiblement plus ancien, d'E. Drioton, *Une statue prophylactique de Ramsès III* (*Annales du Service des Antiquités de l'Égypte*, 39, 1939, p. 57-89 et pl. II-VI) (les vertus des formules se transmettent par simple attouchement (p. 87) de la statue sur laquelle elles ont été inscrites). Drioton (p. 86,

par application, soit en le donnant à boire à son malade, additionné, ou non, d'autres substances.

Que doit-on penser de la date ? Les deux objets que nous venons d'étudier sont contemporains[1]. Leur style ne s'apparente ni à celui du Moyen Empire, ni aux tendances de la Basse Époque. Nous disposons donc d'un cadre chronologique assez large, où les situer. La forme de la perruque, la présence des longues tresses de cheveux qui s'en échappent suggèrent l'époque de la XVIII^e^ dynastie, et ceci s'accorde fort bien avec la délicatesse et la grâce un peu alanguie du visage de la femme, que les artistes de ce temps aimaient à glorifier dans cet esprit. Le traitement elliptique, nerveux, de certains détails — les mains, par exemple — la désinvolture avec laquelle le canon des proportions est violé, en ce qui regarde, notamment, les membres de l'enfant et, sur la poterie de Berlin, sa tête, invitent à situer ces deux œuvres dans la seconde partie[2] de la XVIII^e^ dynastie, au moment où l'influence amarnienne, émancipatrice et révolutionnaire, était encore sensible. Dans cette hypothèse, le goût du pathétique et un certain romantisme dans l'expression, dont le vase Golénischeff, avec son enfant agonisant, nous donne une application remarquable, s'expliqueraient aussi fort bien. Mais la discussion reste ouverte : on a le droit de songer, par exemple, à l'époque de la XIX^e^ dynastie[3].

Non seulement il serait indispensable de connaître la matière et les dimensions exactes du document Golénischeff[4]

---

n. 1) rappelle que, d'après un texte de la statue Tyskiewicz, du Louvre, étudiée par G. Lefebvre, l'eau chargée de potentiel magique était destinée à être *bue* par le patient.

1. Cela va de soi, si l'on admet, comme je l'ai fait plus haut, qu'ils sont l'œuvre du même artiste. Sur les raisons de cette assimilation, et la parenté de style, des deux objets, voir ici même, p. 910, 913.

2. Hermann (*l. l.*, p. 68) daterait la seconde de la 1^re^ partie de la XVIII^e^ dynastie (XV^e^ siècle av. J.-C.). Cette opinion est, elle aussi, défendable. Mais rien ne permet de croire que cet objet ait été fabriqué en Égypte par un étranger, ni que la femme à l'enfant soit une syrienne ou une chypriote, ainsi qu'il le conjecture.

3. Toutefois cette hypothèse apparaît beaucoup moins vraisemblable.

4. Il faudrait savoir aussi s'il était peint.

et de faire analyser chimiquement l'intérieur du vase de Berlin, mais pour contrôler les résultats de notre étude, il faudrait rassembler les textes égyptiens où les propriétés du lait sont mentionnées et vérifier aussi dans les musées ou collections particulières, s'il existe d'autres récipients à la femme et à l'enfant. Hermann en cite d' « analogues », qui se trouvent au British Museum[1] et mon collègue I. E. S. Edwards m'en procurera des photographies. J'y reviendrai, certainement, ailleurs. En composant le présent article où, suivant le conseil de notre maître Ch. Picard, qui nous montre si bien la voie, j'ai essayé d'associer la méthode philologique et la méthode archéologique, mon intention a été d'attirer l'attention de mes collègues sur un problème demeuré, jusqu'à présent, inaperçu. Mais la solution que j'avance ne prétend être, bien entendu, ni intégrale, ni définitive.

Paris, mai 1948.

Jean Sainte Fare Garnot.

1. *British Museum. A guide to the third and the fourth Egyptian Rooms*, Londres, 1904. pl. VII (en face de la page 252), n° 24652 (cf. p. 253) et 30724 (cf. p. 254). Il s'agit de vases en forme de femmes assises *(seated)*, et elles n'ont pas d'enfant sur les genoux.

LES TRACES D'INDUSTRIE ET DE PEUPLEMENT SAXON OU ANGLO-SAXON EN GAULE MÉROVINGIENNE

« J'allais clore cette lettre déjà trop longue » ainsi s'exprime Sidoine Apollinaire écrivant à l'un de ses amis[1], « lorsqu'est arrivé tout à coup un message de Saintes... Il m'a assuré que, par ton ordre, la trompette avait appelé la flotte au combat et que, faisant office tantôt de marin, tantôt de soldat, tu parcourais les rives sinueuses de l'Océan à la poursuite des esquifs recourbés des Saxons. Autant il est, parmi eux, de rameurs, autant de pirates fieffés ».

Ces pirates saxons qu'Eutrope signale au IVe siècle en Belgique et en Armorique[2] et Ammien Marcellin au long des rivages de la mer du Nord[3], cependant que la *Notitia dignitatum* donne le nom de *litus saxonicum* aux côtes de l'Escaut à la Loire[4], ont-ils laissé en Gaule mérovingienne des traces de leur industrie ? Ont-ils contribué au peuplement de certaines de nos campagnes[5] ?

1. *Epistolae*, VIII-6. Il s'agit de Namace, amiral d'Euric, roi des Visigoths (dont on sait qu'ils avaient pour mission de contenir les incursions saxonnes).

2. IX, 21.

3. XXVIII, 5.

4. Cf. Édition Böcking, Bonn, 1839, t. II, p. 106 et 108.

5. Un témoignage historique qui montre bien la dispersion, parmi les populations gallo-romaines, d'envahisseurs surgissant en des points inattendus, nous est fourni par Grégoire de Tours à propos des incursions saxonnes dans le sud-est de la Gaule. Sous le règne de Sigebert Ier (561-575) un parti de Saxons pénétra dans la région des Alpes avec femmes et enfants, ce qui témoigne de leur volonté de s'établir. Les uns passèrent par Nice, les autres par Embrun. Ils se réunirent près d'Avignon, franchirent le Rhône et atteignirent l'Auvergne (*Historiae Francorum IV ;* XXIX (42), éd. Poupardin).

Les vestiges archéologiques correspondants sont peu nombreux ; mais certains d'entre eux paraissent formels ; leur témoignage vient s'ajouter à celui de la toponymie. On les recherchera successivement dans les Charentes, qu'évoque Sidoine Apollinaire, en Normandie, en Boulonnais.

Fig. 1.
Fibule ansée d'Herpes (Charente),
d'après le baron de Baye.

Le mobilier funéraire des Charentes renferme des bijoux de type saxon bien caractérisé. Voici ceux que l'on peut identifier provenant du très important cimetière d'Herpes, près de Jarnac. Tout en l'appelant visigothique, le baron de Baye signalait dès 1892[1] combien sont complexes les influences que révèle le mobilier d'Herpes. De son côté, H. Zeiss considère[2] qu'il s'agit, à Herpes, d'un groupe de Francs fixés là après la bataille de Vouillé (507).

L'abondance des armes suffit à faire écarter les Visigoths[3] ;

1. *Le cimetière wisigothique d'Herpes*, Angoulême, 1892, p. 10 à 12.

2. *Die germanischen Grabfunde des frühen Mittelalters zwischen mittlere Seine und Loiremünding*, Berlin, 1942, p. 32 et 33.

3. On sait que le mobilier funéraire des Goths ne comporte pratiquement pas d'armes. Le fait a été observé dans tous les pays où ils ont séjourné. Avant les Grandes Invasions, le mobilier des cimetières de Prusse Orientale et de Transylvanie en témoigne.

toutefois, certaines parures d'Herpes sont visigothiques[1]. Quant aux types francs ils sont représentés par quelques damasquinures et par plusieurs poteries[2].

Mais les plus remarquables, sans doute, des parures d'Herpes sont anglo-saxonnes. On retiendra d'abord trois fibules ansées. La première, magnifique et de grande taille[3] (fig. 1), est très voisine d'un bijou trouvé à Ragley-Park en Warwickshire[4] (fig. 2). L'une et l'autre offrent, sur leur tête rectangulaire, un encadrement marginal fait de masques monstrueux ; suivant l'axe de l'anse et du pied, une longue côte longitudinale sépare le décor en deux parties symétriques ; accosté au sommet de deux hydres regardant vers le bas, le pied, rhomboïdal, se déforme au point de prendre l'aspect d'une croix ; il est orné de trois cabochons (sommets latéraux, sommet inférieur) ; toute cette ornementation est très particulière, et de style anglo-saxon très prononcé[5].

Fig. 2.
Fibule ansée de Ragley-Park (Warwickshire), d'après le baron de Baye.

1. Citons deux fibules ansées (pl. VI, fig. 25 et VII, fig. 28 de l'ouvrage du baron DE BAYE, une petite plaque-boucle à cabochons disposés en diagonales (pl. VI, fig. 26) et des boucles d'oreilles « à petit panier » (pl. XI, fig. 67 et p. 9).

2. Les damasquinures (pl. V, fig. 16 et 19) sont d'un type courant dans la France de l'Est. Les poteries (pl. XVII, fig. 119 et 121) sont des vases à carène de type classique chez les Francs.

3. Pl. XIII, fig. 83.

4. Cf. baron DE BAYE, *Industrie anglo-saxonne*, Paris, 1889, p. 55, fig. 11.

5. Les fibules de ce groupe sont apparentées à maintes fibules scandinaves très importantes dont elles dérivent peut-être (cf. Bernhard SALIN, *Die altgerma-*

Les deux autres fibules[1] offrent des caractères analogues.

D'autres fibules ansées, à pied rhomboïdal ou de largeur constante, mieux traitées et plus richement décorées que les fibules analogues de types francs, sont très voisines des types saxons. Enfin de petites fibules en forme de cupule, dont le fond s'orne d'une tête barbare vue de face[2], sont pareilles à celles de Chessel Down, de Harnham Hill près Salisbury[3] et de Chatham-Lines (Kent)[4].

Quant aux armes, fort nombreuses, elles peuvent être saxonnes tout aussi bien que franques.

Le mobilier d'Herpes s'échelonne sur deux siècles au moins, les VI^e^ et VII^e^, au cours desquels la « fusion progressive » a certainement fait son œuvre parmi les éléments, sans doute d'origines diverses, qui peuplaient ce coin de terre ; il n'en est pas moins probable que cette population devait comporter des éléments saxons ; l'abondance des parures qui viennent d'être citées paraît en témoigner. Ainsi, non contents de prendre pied dans les îles de l'Atlantique proches des Charentes, où les Francs à la solde de Rome vinrent les attaquer dans la seconde moitié du V^e^ siècle[5], les Saxons paraissent s'être infiltrés sur le continent.

Deux autres localités au moins de la France du Sud-Ouest, Castelnaudary (Aude) et Lenon (Vienne), ont fourni des fibules de type anglo-saxon[6]. Ce sont des fibules cruciformes, à pied en forme de pelle ; dégénérés, ces exemplaires doivent être des copies régionales de bijoux saxons ; ils ne peuvent fournir aucune indication quant au peuplement, mais ils témoignent d'influences venues par le littoral de l'Océan.

---

nische Tierornamentik, fig. 128 à 132 (Suède), 472 (Danemark), 538 (Norvège) ; mais l'origine des types est vraisemblablement pontique.

1. Pl. XIV, fig. 87 et 89.

2. Pl. VIII, fig. 36.

3. Cf. Yonge Akerman, *Remains of Pagan Saxendon*, Londres, 1885, pl. XXXIV.

4. Cf. Douglas, *Nenia Britannica*, p. 5 ; pl. II, fig. 7 et 8.

5. Cf. Grégoire de Tours, *Histor. Franc.*, II-XIX.

6. Cf. Barrière-Flavy, *Sépultures barbares du Midi et de l'Ouest*, pl. IV, fig. 2 et 3.

En Normandie, l'on sait par Grégoire de Tours que les Saxons occupaient, au VI^e siècle, la région de Bayeux[1] ; aux temps carolingiens l'on désignait sous le nom d'*Ollinga saxonia* la région correspondant aux archidiaconés de Caen et d'Exmes. La toponymie du Bessin, du Cotentin, du pays de Caux, avec ses noms en *tun*, en *ham*, en *gate*, en *cot*, etc., témoigne de peuplement anglo-saxon. Voici maintenant le témoignage de l'archéologie :

Le cimetière de Muids[2], bien que relativement tardif (VI^e et VII^e s.) et, par conséquent, d'un temps où la « fusion progressive » se réalisait surtout, offre vraisemblablement des traces de peuplement saxon. Une trentaine de crânes purent être examinés ; presque tous les hommes étaient dolichocéphales (indice céphalique moyen : 76 avec un minimum de 67) alors que les femmes étaient nettement brachycéphales (indice céphalique moyen : 82,96). Les sépultures étaient orientées vers l'Ouest[3] (les morts regardant vers le couchant) comme dans le Kent et dans le Sussex. Quant au mobilier funéraire, si les fibules à décor animalier, toutes nordiques qu'elles sont, ne permettent pas d'observations suffisamment précises, les poteries, elles, paraissent caractéristiques. Les vases à carène, fort nombreux, sont comme les vases anglo-saxons de même forme trouvés dans le Kent, beaucoup plus ornés que les vases à carène francs ; mais surtout, un gobelet carèné à godrons circulaires transversaux est tout à fait analogue à celui de Breach Down[4] ; il n'y a pas lieu de supposer qu'il s'agisse d'un vase importé, car la poterie mérovingienne se fabriquait sur place. Il semble, en définitive, que les sépultures mérovingiennes de Muids appartiennent à une infiltration de Saxons en train de fusionner avec les populations gallo-romaines voisines, parmi lesquelles les envahisseurs avaient pris leurs femmes.

1. *Historiae Francorum*, V-XIX (26) et X-IX.

2. Cf. Léon Coutil, *Mobilier funéraire du cimetière gallo-romain et mérovingien de Muids (Eure)*, Louviers, 1897.

3. On sait que, chez les Francs, l'orientation classique est l'orientation vers l'Est (les morts regardant vers le soleil levant).

4. Baron de Baye, *Industrie anglo-saxonne*, *l. l.*, pl. XVI, fig. 5.

D'autres cimetières normands offrent des indices analogues mais moins précis. On retiendra, en particulier, le cimetière de Criel-sur-l'Yère, non loin du Tréport, avec sa plaque-boucle bien connue[1] et ses lions d'orfèvrerie cloisonnée[2] (malheureusement les observations qui y furent faites sont insuffisantes), et le cimetière de Bueil (Eure) où furent trouvées cinq fibules qui paraissent très voisines des fibules en arbalète de Kent, aux bras très réduits[3].

On notera également l'incinération signalée par l'abbé Cochet[4] à Envermeu (Seine-Inférieure), où il recueillit à 0 m. 40 de profondeur un vase rougeâtre de la capacité d'un litre, « de pâte et de forme mérovingiennes », plein d'ossements brûlés. L'abbé Cochet compare cette incinération à celles de Rugby (Warwickshire). On sait que chez les Francs, l'inhumation est de règle, alors que chez les Saxons, l'incinération était courante, au temps qui nous occupe.

De même, la découverte à Hermes dans l'Oise, de trois incinérations[5] donne à penser qu'il put y avoir également dans cette région des infiltrations saxonnes ; ces sépultures ne sont pas très éloignées de Sissonne (Aisne), dont le nom dérive certainement de *Saxonia* et laisse présumer un peuplement saxon, d'époque incertaine, d'ailleurs.

En Boulonnais, il y eut certainement des colonies saxonnes. Longnon remarquait déjà que leur existence est attestée par la toponomastique de la région[6], et il énumérait à l'appui de

---

1. Elle a été reproduite pour la dernière fois dans mon article de *Syria*, 1945, *Sur quelques images tutélaires de la Gaule mérovingienne*, pl. XIII, fig. 12.

2. Conservés au Musée des Antiquités nationales.

3. Cf. Léon Coutil, *Le cimetière franc et carolingien de Bueil (Eure)*. Les reproductions données par l'auteur sont malheureusement à trop petite échelle pour que l'identification soit certaine.

4. Cf. *La Normandie souterraine*, Paris, 1855, p. 320.

5. Abbé Renet, *Les fouilles d'Hermes*, 1878-79 (*Mém. Soc. acad. de l'Oise*, Beauvais, 1880, t. XI, Ire partie, p. 21-22). Le mobilier comprenait des objets classiques à l'époque mérovingienne (lance, grain de collier, objets de toilette) mais ne révélant pas l'influence particulière de telle ou telle peuplade germanique. Trois autres incinérations étaient peut-être gallo-romaines et antérieures à l'époque mérovingienne ; à leur endroit, la relation des fouilles est incertaine.

6. Voir p. 188 à 195 de la rédaction de son cours, citée plus haut.

cette affirmation toute une série de noms de lieux dont l'origine est certainement saxonne[1] : noms en *tun* (trente et un dont *Alenthun* qui se retrouve en Angleterre, sous la forme Allington), en *hem* (Bouquinghen près de Marquise, équivalent de Buckingham), en *gate* (Sarsgatte), etc.

S'agit-il de Saxons venant de Basse-Saxe ou de Saxons (Anglo-Saxons) d'Angleterre ? Se fondant sur ce fait qu'aucune trouvaille antérieure à la migration des Saxons vers l'Angleterre[2] n'aurait été faite le long du *litus*, Herlmert Ehmer[3] affirme qu'il s'agit de Saxons d'Angleterre. Mais en l'absence de fouilles systématiques suffisantes, il semble que son raisonnement ne puisse être retenu. Les faits ont dû être plus complexes et il paraît plus logique d'admettre des infiltrations successives, échelonnées du Ve siècle au VIe, qui ont pu provenir aussi bien de Basse-Saxe que d'Angleterre. La rareté du mobilier funéraire spécifiquement saxon s'explique, en effet, si l'on admet que beaucoup de ces infiltrations se sont produites très tôt — la « fusion progressive » ayant alors terminé son œuvre avant le VIIe siècle, époque où le mobilier funéraire devient le plus abondant.

Quoi qu'il en soit, voici, du point de vue de l'archéologue, les monuments qui peuvent être retenus :

On rappellera, d'abord, qu'il n'existe pas jusqu'ici de bonnes monographies de cimetières de la région. Quant aux vitrines du musée de Boulogne-sur-Mer, elles renfermaient (avant 1940) une série de bijoux mérovingiens de belle qualité, mais peu caractéristiques. Toutefois, à peu de distance de Boulogne, le cimetière inédit de Preures a fourni un mobilier funéraire important qui paraît sous l'influence saxonne ; parmi les fibules trouvées à Preures[4], on signalera, en particulier,

1. On néglige ici tous les noms d'origine germanique en *Brique* (Brücke), *Bronne* (Brunnen), *Hove* (Hof), etc., qui ne sont pas spécifiquement saxons.

2. Rappelons que la défaite des Saxons au mont Badon se place vers l'an 500. La conquête reprit dans la seconde moitié du VIe siècle et au VIIe.

3. Cf. *Die sächsischen Siedelungen auf dem französischen « Litus saxonicum » Studien zur englischen Philologie*, Halle, 1937.

4. Plusieurs d'entre elles offrent un décor animalier très spécial qui rend leur attribution difficile ; l'on peut affirmer, en tout cas, qu'elles ne sont pas sous l'in-

une fibule ansée tout à fait analogue, par exemple, à la fibule de la sépulture n° 41 de Bifrons près Canterbury ; l'une et l'autre offrent, outre la côte longitudinale médiane (exemplaires de Ragley-Park en Angleterre et d'Herpes en Charente étudiés plus haut), une seconde côte perpendiculaire à la première ; la croix ainsi formée partage en quatre parties, symétriques deux à deux, l'ornementation du pied. Par ailleurs, pour autant que l'on en puisse juger[1], plusieurs poteries trouvées à Preures paraissent de type saxon.

Voici maintenant la plaque-boucle tardive (VII^e siècle) d'Hardenthun (Pas-de-Calais)[2]. Elle s'apparente, par le style de son décor, aux parures du Kent de même âge ou un peu plus anciennes ; elle est ornée d'un grand motif cruciforme qui offre, en son centre, un masque humain tout à fait semblable au masque des fibules cupelliformes des Saxons de l'Ouest de l'Angleterre.

Enfin, lorsqu'on examine la carte de la zone de dispersion des fibules aviformes, l'on est frappé d'y voir en Boulonnais une tache isolée impliquant une densité relativement importante de ces fibules, à laquelle correspond exactement de l'autre côté du détroit une tache semblable qui couvre le Sussex ; les deux taches doivent avoir même origine, et c'est l'origine saxonne qui paraît la plus probable.

L'étude qui précède semble révéler des traces de peuplement saxon ou anglo-saxon à proximité des côtes de l'ancien *Tractus Armoriacus*. On connaît, en d'autres points de la France, des objets d'art très caractéristiques qui appartiennent à l'industrie anglo-saxonne ; les plus importants, sans

---

fluence franque. Le cimetière de Preures situé au lieu dit « La Vallée-des-Morts » était exploré en 1937 avec beaucoup de soins, par un habitant du village, Albert Crépin.

1. Depuis la guerre de 1939, il n'est plus possible d'avoir de renseignements sur le mobilier de Preures. L'on en est réduit à des reproductions très mauvaises, particulièrement insuffisantes en ce qui concerne les poteries. Cependant l'on croit reconnaître des gobelets carénés, de même type que celui de Breach-Down.

2. Cf. HAIGNEREE, *Quatre cimetières mérovingiens du Boulonnais* (*Mém. Soc. acad. de Boulogne*, I, 1864-65, pl. XIV).

doute, sont le coffret d'Auzon (Haute-Loire)[1], et la châsse de Mortain (Manche)[2]. On sait que le coffret d'Auzon est fait d'os de baleine, qu'il fut fabriqué en Northumbrie avant 660, et qu'il appartint probablement au trésor de Saint-Julien-de-Brioude ; il est conservé au British Museum. Quant à la châsse de bronze de Mortain, elle a heureusement échappé aux destructions de 1944. Les relations étaient fréquentes dès le VI^e siècle entre la Gaule mérovingienne et l'Angleterre ; c'est l'époque où Berthe, fille de Caribert roi de Paris (561-567), épousait Ethelbert roi de Kent. Il y eut entre les deux pays des échanges commerciaux, dont témoignent les œuvres d'art précitées ; mais ces relations paraissent indépendantes du peuplement côtier dont on vient de rechercher les traces probables.

Éd. SALIN.

15 mai 1948.

---

1. Il a été reproduit à diverses reprises, en particulier par J. BAUM, *La sculpture figurale à l'époque mérovingienne*, Paris, 1937, pl. XXXII.

2. Publiée dans : *La Normandie monumentale et pittoresque*, Le Havre, 1899, p. 29, puis beaucoup plus complètement en 1930. Cf. *L'inscription runique du Coffret de Mortain*, par Maurice CAHEN, avec un appendice sur le décor du coffret par C. OSIECZKOWSKA.

NOTE SUR L'ENCEINTE MYCÉNIENNE D'ENKOMI (CHYPRE)

Dans le rapport préliminaire de notre campagne de fouilles dans l'île de Chypre en 1946, que M. Ch. Picard a bien voulu accueillir pour la *Revue archéologique* (1947, 1, p. 129-149), nous avons signalé la découverte d'une enceinte du type cyclopéen qui a protégé la ville encore anonyme, dont dépend la nécropole bien connue d'Enkomi[1]. Au cours de nos fouilles en 1947, nous avons pu dégager ce remarquable ouvrage sur une longueur de 160 mètres, le long du périmètre Sud de la ville, et en suivre le tracé au delà par des sondages (fig. 1).

L'enceinte est partout assise sur la table rocheuse qui, aux endroits fouillés jusqu'ici, se trouve de 1 m. 50 à 2 m. sous le niveau actuel. Le mur consiste en deux rangées de grandes dalles formant le parement. L'intervalle est comblé par un blocage de pierres. Il a presque partout été arraché après l'abandon de la ville dont les ruines ont servi de carrière. Le blocage est fortement tassé (fig. 1, 3). Le peu de terre qui remplit les interstices semble provenir de l'infiltration et non d'un mélange intentionnel. L'épaisseur de l'enceinte n'est pas égale partout ; certains tronçons ont 2 m. 50 de diamètre, d'autres 3 m. 50.

1. Voici la bibliographie essentielle de ce site : A. S. Murray, A. H. Smith and H. B. Walters, *Excavations in Cyprus*, Londres, 1900, p. 1 et suiv. ; E. Gjerstad et collaborateurs, *The Swedish Cyprus Expedition*, I, Stockholm, 1934, p. 467 sqq. ; C. F. A. Schaeffer, *Missions en Chypre*, Paris, 1936, p. 67 sqq. ; E. Sjöqvist, *Problems of the Late Cypriote Bronze Age*, Stockholm, 1940 ; J. L. Myres, *Excavations in Cyprus*, 1913, dans *Annual of the British School at Athens*, XLI ; C. F. A. Schaeffer, *Stratigraphie Comparée et Chronologie de l'Asie Occidentale*, I, Oxford, 1948, p. 355 sqq. — Cf. aussi le *post-scriptum*.

Fig. 1. — Dégagement du pourtour de l'enceinte.

Les blocs en calcaire vacuolaire formant le parement externe beaucoup plus volumineux que ceux du parement interne, sont tous de grandes dimensions (fig. 2). Certains d'entre eux, véritablement colossaux, atteignant 3 m. 50 de longueur sur 1 m. 50 de hauteur, avec une épaisseur de 1 m. 50 ; le poids d'un pareil bloc peut être évalué à 15 tonnes.

Fig. 2. — Les blocs de la muraille, parement externe.

Le transport et le maniement de matériaux d'un tel poids représentent un effort considérable et présupposent l'organisation d'équipes entraînées et bien dirigées. Le transport et la mise en place étaient facilités par la proximité de la falaise qui a servi de carrière et qui surplombe le terrain légèrement en pente.

Les blocs sont tous dressés verticalement sur la grande tranche et soigneusement calés par des pierres plus petites qui sont souvent en forme de coin (fig. 3). La face externe des blocs a été sommairement aplanie comme à Tirynthe[1]. L'éro-

1. H. Schliemann, *Tirynthe*, Paris, 1885, p. 318 (*Les fouilles de l'année* 1885, par W. Dörpfeld).

sion, ayant creusé de profondes cavités dans le calcaire (fig. 2, 4) a fait disparaître sur de nombreux blocs la face plane qui n'a subsisté qu'à la base, au-dessous du niveau du sol ancien.

Il n'existe plus aujourd'hui de traces de mortier ayant pu servir de liaison entre les grands blocs, ou garnir les joints verticaux généralement bien ajustés. Le poids considérable

Fig. 3.

des blocs rendait cette précaution probablement superflue. Cependant, la seconde assise et la superstructure de l'enceinte ayant partout été arrachées, nous ignorons si la face externe avait entièrement été élevée sans emploi de mortier.

Un mortier de terre argileuse mélangé d'éclats de pierres semble avoir été utilisé pour l'assemblage des blocs plus petits de la face interne de l'enceinte (fig. 4), comme c'était le cas aussi pour d'autres enceintes mycéniennes[1].

La partie de l'enceinte Sud qui monte vers la falaise, plus spécialement examinée en 1947, présente une particularité

1. G. Perrot et C. Chipiez, *Histoire de l'Art*, VI, Paris, 1894, p. 269, d'après W. Dörpfeld.

qui n'existe pas sur d'autres tronçons jusqu'ici dégagés. Elle est renforcée de tours carrées massives et disposées à des distances irrégulières variant entre 5 et 9 m. En saillie sur la face externe de l'enceinte de 2 à 3 mètres, elles permettaient aux défenseurs de battre le pied des murs (fig. 3). Comme l'enceinte elle-même, les tours qui mesurent de 4 m. à 5 m. de diamètre,

Fig. 4. — Blocs de l'enceinte, parement interne.

présentent un parement en gros blocs et un remplissage en pierres plus petites fortement tassé.

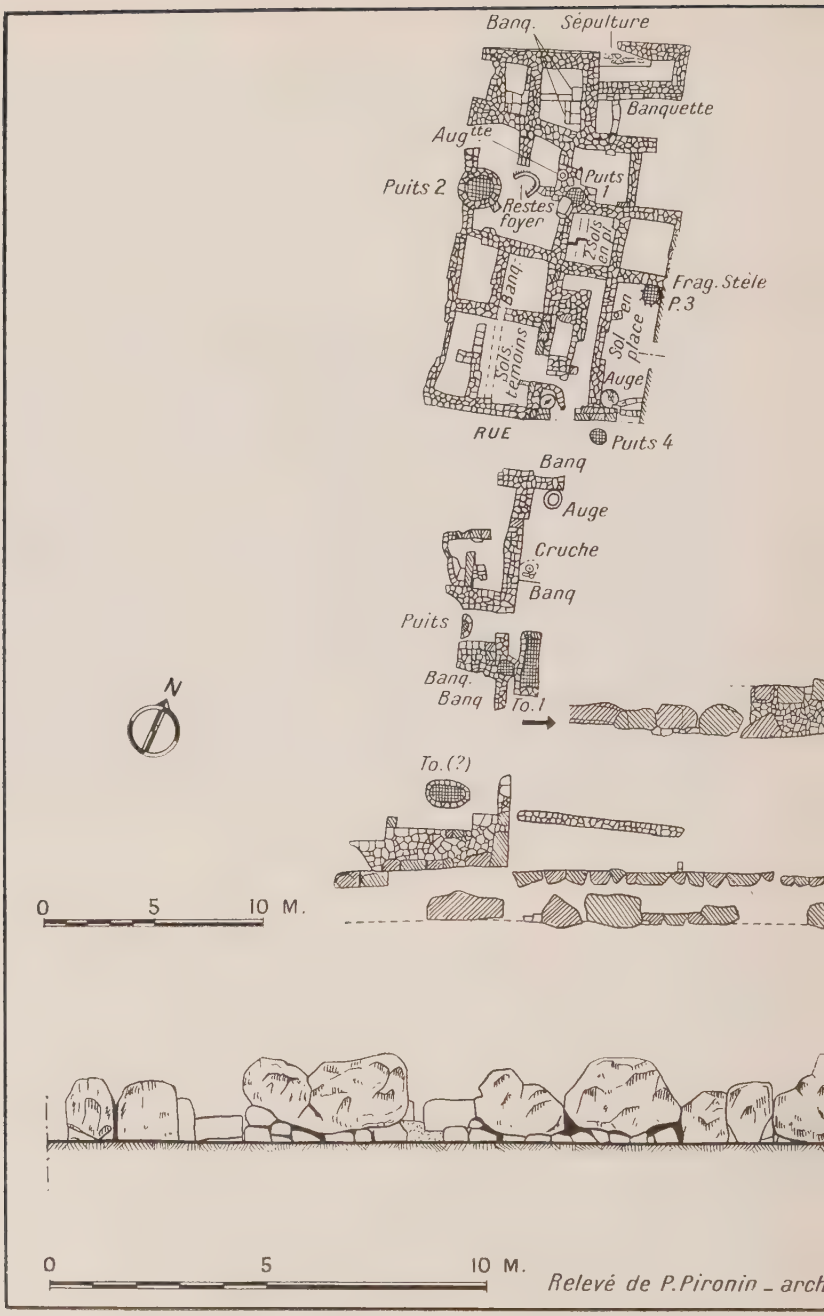
M. Dikaios, conservateur du Musée de Nicosie, au cours d'une visite de l'enceinte d'Enkomi, nous a signalé l'existence d'une rangée de pierres disposée de la même manière, émergeant du sol non loin du village de Sinda à 16 km. à l'Ouest d'Enkomi. Un examen sur les lieux par les architectes de la Mission, P. Pironin et W. Forrer, et l'archéologue adjoint E. Coche de la Ferté, a été consigné par ce dernier dans le journal des fouilles en date du 16 octobre 1947 : « Il y a à Sinda, en effet, des alignements de roches formant un rempart semblable à celui d'Enkomi. On y observe aussi le doublement

de certaines sections par une seconde rangée de roches un peu moins volumineuses. En un point, le rempart forme un angle droit, puis une sorte de tour ou plate-forme elle-même entourée de roches dressées. Parmi les tessons recueillis en surface il y a des fragments mycéniens des XV^e^-XIV^e^ siècles, de nombreux bols chypriotes à engobe blanc *(milk bowl)* et quelques morceaux du type à pied annulaire *(base ring ware)*, aussi du Bronze Récent ; enfin quelques fragments mycéniens tardifs et d'autres en terre vernissée rouge, peut-être romains ou plus tardifs. »

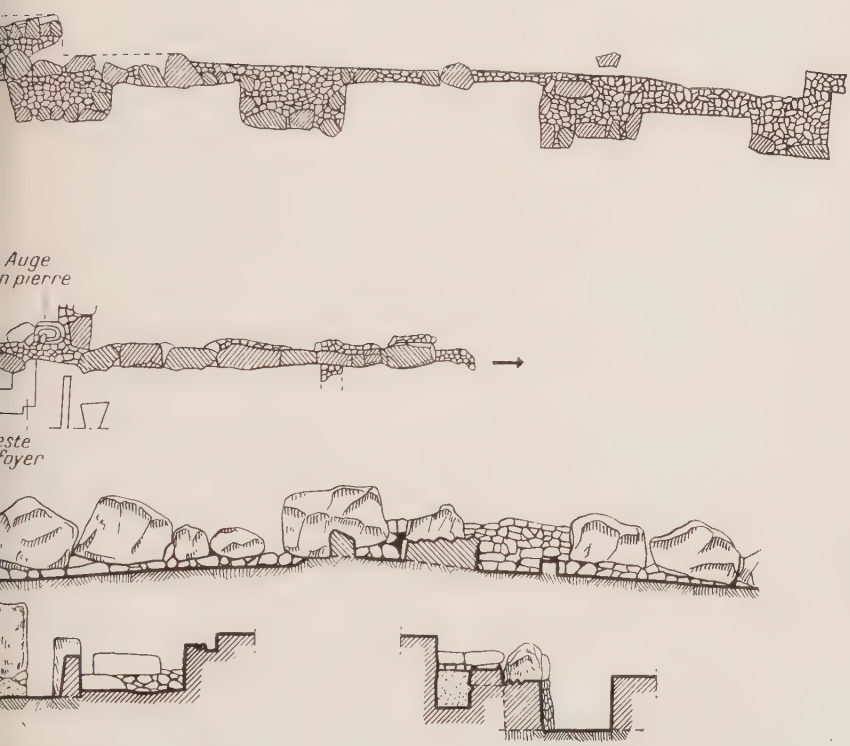
M. Arne Furumark, de l'Université d'Uppsala, venu à plusieurs reprises rendre visite à nos fouilles à Enkomi en 1947, m'a informé dans une lettre en date du 11 mars 1948, qu'il a depuis commencé des fouilles à Sinda, ce qui permet d'espérer bientôt des renseignements sur les fortifications si semblables à celles d'Enkomi et probablement contemporaines.

La plupart des fragments céramiques trouvés en contact avec l'enceinte d'Enkomi ou en son voisinage immédiat datent de la période mycénienne tardive. Certains d'entre eux peuvent remonter à la fin du XIV^e^ siècle, et aucun n'en est postérieur au XIII^e^ siècle. Cependant il est encore difficile de fixer exactement le *terminus post quem* et *ante quem* de la construction de l'enceinte. Il faut attendre pour cela que nous ayons pu en dégager les parties à l'Ouest et au Nord de la ville. Cependant, notre impression actuellement est que l'ouvrage date de la fin du XIV^e^ et du XIII^e^ siècle environ, quand le besoin d'une protection se faisait sentir dans la cité, pendant la période finale de la civilisation mycénienne. Nous avons signalé ailleurs l'apparition d'armes offensives et défensives parmi les offrandes funéraires à Enkomi, ce qui accuse un état d'insécurité marqué dans l'île au milieu du XIII^e^ s.[1]. D'autre part, il semble que la ville ait eu parmi ses défenseurs des corps composés de frondeurs ; nous avons trouvé, en effet, en 1946, des dépôts de balles de fronde en terre cuite dans des couches antérieures au tremblement de

1. *Stratigraphie comparée*, I, p. 389 sqq.


Banq.
Sépulture
Banquette
Augette
Puits 2
Puits 1
Restes foyer
Trous
Frag. Stèle P.3
Sol en place
Auge
Sols témoins
Banq
RUE
Puits 4
Banq
Auge
Cruche
Banq
Puits
Banq.
Banq
To. 1
To. (?)
N
0 5 10 M.
0 5 10 M.
Relevé de P. Pironin _ arch

NKOMI 1946-47



terre qui avait endommagé la ville au milieu du XIVe siècle[1]. Son organisation militaire a donc dû commencer dès la première moitié de ce siècle.

Nous n'avons pas encore pu trouver le point où l'enceinte Sud rejoignait la falaise qui constitue la limite orientale de la ville. Avant de l'atteindre, l'enceinte qui suit ici approximativement la direction Est-Ouest, fait un coude et se prolonge au delà dans la direction Sud. Il faut admettre aussi que la falaise qui surplombe la ville et la soustrait à la vue du côté de la mer, a dû être couronnée elle aussi d'un mur. Mais sur le roc qui affleure ici partout la surface, il n'en reste plus de traces. D'autre part, la falaise qui sert encore de nos jours de carrière a dû être considérablement rongée au cours des siècles.

Dans les parties jusqu'ici mises au jour de l'enceinte d'Enkomi, nous n'avons pas trouvé de traces certaines de portes. Mais à l'extrémité Ouest de nos fouilles, se dessine une construction qui pourrait annoncer l'existence un peu plus loin, d'une porte ou poterne. Ici aussi, nous avons dégagé des habitations traversées par une ruelle parallèle à l'alignement du rempart (fig. 5). Les deux niveaux supérieurs datent de l'époque submycénienne ; ils reposent sur un niveau du Bronze Récent, recouvrant, plus bas, une couche de vestiges du Bronze Moyen final qui s'appuye directement sur le roc[2].

En résumé, nous ne connaissons encore que très incomplètement le système de fortification de la ville mycénienne d'Enkomi. Mais les éléments mis au jour en 1946 et 1947, décrits ici, permettent d'en apprécier l'étendue et l'importance. C'est le premier exemple d'une ville fortifiée de cette période signalée dans l'île. Il montre l'effort déployé par les Chypriotes pour assurer la sécurité de ce port important de l'île[3].

---

1. *Revue archéologique*, 1947, p. 147.

2. Cf. la coupe publiée dans *Stratigraphie comparée*, fig. 314 et E. Coche de la Ferté, *Fouilles françaises à Chypre*, dans *Musées de France*, mars 1948, p. 46.

3. Dans une communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 28 janvier 1949, M. R. Dussaud a proposé l'identification de la ville d'Enkomi

Quand le dégagement de l'enceinte d'Enkomi aura été poussé plus loin, il sera possible de procéder à l'étude comparative des ouvrages semblables de la Grèce mycénienne et ceux qu'on ne manquera pas de trouver ailleurs dans l'île[1]. Nous verrons alors aussi dans quelle mesure l'architecture militaire mycénienne a influencé les ouvrages postérieurs, comme ceux d'Idalion[2] si bien étudiés par nos collègues suédois.

C. F. A. Schaeffer.

---

avec *ALASIA*, capitale du royaume chypriote du deuxième millénaire ; Alasia est mentionné à plusieurs reprises dans les lettres d'El Amarna et dans les textes en cunéiformes de Ras Shamra et de Baghazkeuy. Les indices archéologiques s'accordent fort bien avec cette proposition.

1. Le refuge de Nitovikla dans la presqu'île de Karpass est un type de fortification dont l'origine remonte au Bronze Moyen, cf. *Swedish Cyprus Expedition*, I, p. 371 et suiv., et nos *Missions en Chypre*, p. 62 et suiv.

2. *Swedish Cyprus Expedition*, II, p. 462 et suiv.

VOM SINN DER RÖMISCHEN WANDMALEREI

Unter den Dekorationen eines römischen Zimmers sei „ein mehr ideeller Zusammenhang wohl kaum je mit Sicherheit nachzuweisen", versicherte August Mau mit der ganzen Autorität, die er sich durch seine grundlegende Geschichte der pompejanischen Wanddekoration erworben hatte[1]. Mit solcher Resignation verschloss er das Verständnis des Gehaltes der römischen Malerei so sehr, dass bis heute der römische Wandschmuck als bloss dekoratives Spiel gilt. Und doch haben dieselben Bildmotive in der Grabkunst symbolische Bedeutung, wie Cumont, Picard, Rodenwaldt u. a. zeigten[2]. Auch in der Baukunst werden symbolische Elemente entdeckt[3] und unverkennbar ist Symbolisches und Allegorisches im Bauornament und im historischen Relief : selbst die römischen Ehrensäulen sind mehr als Bilderchroniken. Sie feiern die Tugenden des Kaisers und seines Heeres[4] und begründen damit seine Apotheose von der Asche, die unter der Säule ruhte, zur Unsterblichkeit, in der er auf der Säule stand[5].

1. A. Mau, *Pompeji*, 4. Aufl. 1908, S. 501.

2. F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, mit der älteren Literatur (Neueres bei K. Schefold, *Würzburger Jahrbücher* 2, 1947, 57f.) ; Ch. Picard, *CRAI*, 1945, 26/51 ; G. Rodenwaldt, *Sarkophag Cafarelli*, 83. *Berl. Winckelm. Progr.*, 1923 ; Ders, *Stilwandel der antonin. Kunst*, *Abhandl. Preuss. Akad.*, 1935.

3. H. P. L'Orange, *Domus Aurea der Sonnenpalast : Serta Eitremiana* (*Symbol. Osloens. Suppl.*, 11, 1943) 68/100.

4. M. Wegner, *Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule* (*Arch. Jahrbuch*, 46, 1931, 71ff. 168).

5. Das schöne Buch von H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo, 1947, berücksichtigt diese geniale, bisher unverstandene künstlerische Konzeption nicht. Die Tugenden verbürgen die Unsterblichkeit auch auf den von Rodenwaldt, *Stilwandel* a. O. behandelten Sarkophagen. Vgl. auch F. W. Deichmann, *Frühchristliche Kirchen Roms*, Basel, 1948, 20.

Rostovtzeffs Versuch, das Dogma von der bloss dekorativen Bedeutung des römischen Wandschmucks zu durchbrechen, blieb ohne Nachfolge[1]. Er erklärte die bacchischen Motive aus dem Aufblühen orphisch-dionysischer Jenseitsvorstellungen im ersten Jahrhundert v. Chr. Aber alle andern Motivkreise blieben ungedeutet und beim bacchischen blieb rätselhaft, warum er in fast allen Häusern anklingt, obwohl doch unmöglich sämtliche Besitzer in jene Mysterien eingeweiht gewesen sein können.

Lösbar wird dieses Problem durch das Verständnis der Grundvorstellungen, auf die alle römische Wanddekoration zurückgeht. Schon im griechischen Haus gehört der Raum für Gelage dem Dionysos. Im römischen Wandschmuck spricht sich die Zugehörigkeit bestimmter Räume an bestimmte Gottheiten noch deutlicher aus, wie in einer Untersuchung aller Motive der römischen Malerei des zweiten bis vierten Stils nachzuweisen sein wird[2]. Als eine zweite Grundvorstellung wird sich dabei die der Pinakothek erweisen. Eine solche gehört seit der Römerzeit zum vornehmen Haus[3]. Der Wandschmuck zahlreicher Häuser in Pompeji ahmt Pinakotheken nach[4], ja, die ganze Bildverwendung im dritten und vierten Stil ist durch die Idee der Pinakothek angeregt. Nun aber gehört eine solche ursprünglich ins Heiligtum, und auch im römischen Haus ist ihr Sinn nicht rein profan. Man sammelt Kunstwerke, weil der Umgang mit ihnen zur Bildung gehört, und weil der gebildete, der musische Mensch Unsterblichkeit erwirbt[5]. Cicero nennt (*ad Att.* 1, 4, 3) seine Villa seine Akademie, also ein Musenheiligtum, und sein Gymnasium ein Weihgeschenk an Athene (ebd. 1, 1, 5).

Die Verbreitung dieser Vorstellung wird sich aus der

1. M. Rostovtzeff, *Mystic Italy*, New Haven, 1930.
2. Unsere Untersuchung soll 1949 im Amerbachverlag, Basel, erscheinen.
3. A. W. Van Buren, *Pinacothecae* (*Mem. Am. Acad.*, 15, 1938, 76f).
4. Vgl. vorläufig F. Wirth, *Der Stil der kampanischen Wandgemälde*, *Röm. Mitt.*, 42, 1927, 57ff. ; O. Elia, *Mon. della Pittura*, Pompei, fasc. 1.
5. H. I. Marrou, *Mousikos Aner*, Grenoble, 1937 ; F. Chapouthier, *REA.*, 1942, 329 ; Cumont a. O. ; Schefold, *Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel, 1943, S. 39ff.

archäologischen Überlieferung nachweisen lassen ; aber jetzt schon ist deutlich : die Mysterienmotive an römischen Wänden sind nicht als Bekenntnis zu Sekten aufzufassen. Sicheres weiss man über das Jenseits nicht : so spielten die Gebildeten jener Zeit mit Unsterblichkeitsvorstellungen verschiedener Lehren[1], und jene Motive deuten nur allgemein die höhere Welt an, die den musischen Menschen adelt.

Im dritten und vierten Stil weichen die Mysterienmotive in die Nebenzonen und an die Decke. Die Hauptbilder der Wand geben nun mythologische Beispiele zu den Grundvorstellungen, die sich in den Nebenzonen aussprechen. Durch den augusteischen Klassizismus werden diese Grundvorstellungen zum Kosmos einer olympischen Weltordnung geklärt, der auffallend leitenden Ideen des Horaz entspricht : Juppiter und Fortuna, Apoll und Mercur, Bacchus, Venus, Diana, Musen, Horen und Grazien umgeben die Hauptbilder, in denen mythische Geschicke von Frevlern und Frommen die feste Fügung der Weltordnung beweisen.

Das Ixionzimmer des Vettierhauses in Pompeji[2] wird beherrscht von Fortuna, die über dem Hauptbild thront. So beginnt Horaz das Musengedicht (3, 4) mit der Schilderung der göttlichen Schicksalsfügung, die ihn durch alle Gefahren führte. Dann nennt er den Sieg der Götter über die Giganten und andere Empörer als Beispiel für den Sieg der ordnenden Kräfte. Im gleichen Sinn umrahmen Säulen mit der Darstellung des Sieges der Götter über die Giganten die drei Hauptbilder des Ixionzimmers. Diese Bilder selbst stellen die Frevler Ixion und Pasiphae der frommen Ariadne gegenüber, das Gedicht vergleicht ganz analog den Frevler Orion und die Musen. Ähnliche überraschende Übereinstimmungen sichern den Sinn der römischen Wandmalerei bis zu einem solchen Grad, dass man aus dem Zusammenhang der Dekoration die vielen noch ungedeuteten pompejanischen Bilder zu interpretieren versuchen darf.

---

1. P. Boyancé, *Études sur le Songe de Scipion* (Bibl. des Univ. du Midi, 20), 1936.
2. Mau, *Pompeji*, 338ff.

Unverkennbar waren in einem schönen Haus dritten Stils Phaidra, Medea und Helena als Beispiele verhängnisvoller Liebe zum Schmuck eines Schlafzimmers gebraucht. Im Hauptraum desselben Hauses[1] waren in ebenso feierlichen gemalten Architekturen an der Rückwand der junge Held Jason dem frevelhaft sich überhebenden Pelias gegenübergestellt, und im gleichen Sinn rechts Achill der Penthesilea, links ein dritter junger Held, wahrscheinlich Bacchus, dem Pentheus. Die beiden letzten Bilder galten bisher als undeutbar, obwohl der Sinn dieser Antithesen durch die formale Gestaltung vom römischen Maler deutlich genug hervorgehoben ist : der Tyrannos Pelias steht hoch über einer Treppe vor dem Tempel, aus dem seine Bestrafung kommen wird ; Penthesilea und der vermutliche Pentheus wirken an den Seitenwänden als eindrucksvolle Gegenbilder, beide in lässiger überheblicher Ruhe einen Arm über das Haupt legend[2], statt den Fremden geziemend zu empfangen. Die Deutung des Achill ist gesichert durch seinen sorgenvollen greisen Begleiter, dem in einer Wiederholung Phoinix beigeschrieben ist. Die Königin wird durch den Waffenhaufen und die orientalische Begleiterin als Penthesilea kenntlich. Eine ähnliche, in der Sage sonst nicht bekannte Begegnung von Achill und Penthesilea setzt eine Notiz des Servius voraus[3], nach der sich die beiden schon vor den Kämpfen um Troja kannten.

Ein Zimmer der Casa del Citarista wird beherrscht vom Kitharöden Apoll[4]. Die rechte Seite zeigt vor einem thronenden Dichter mit der Kithara, der nach der Kopenhagener Statue nur Pindar sein kann[5], eine stehende Dichterin, die mit

1. P. Herrmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums* (München, 1904/1931), Taf. 71/73.75 und S. 93ff. mit Abb. 25 und der älteren Literatur.

2. Vgl. den Olympos der Marsyaspelike in Leningrad ; Furtwängler-Reichhold, *Griech. Vasenmalerei*, Taf. 87 ; K. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, Berlin, 1934, Nr. 370.

3. Zu Verg., *Aen.*, 11, 661.

4. *Mon. d. Pitt., a. O.*, 13ff.

5. Schefold, *Bildnisse, a. O.*, 138.

Helbig Korinna zu nennen ist[1]. Das Gegenstück bildet hier und in der Casa del Sirico ein sitzender orientalischer König, vor dem ein junger Trabant steht. Nach dem Zusammenhang der Dekoration muss auch dies Bild sich auf Musik beziehen ; das traurig gesenkte Haupt des Königs passt zu Midas, der die Nachricht vom Unterliegen seines Schützlings Marsyas erhält, als dieser sich im Flötenspiel mit dem Kitharaspiel Apollons zu messen gewagt hatte.

Wie hier zwei Arten von Musik verglichen sind, so in der Villa des Popidius Florus Musik und Weisheit. Denn dem Bild von Pindar und Korinna gegenüber fand man das eines sitzenden Philosophen und einer feierlich gekleideten stehenden Frau. Der Herausgeber[2] dachte an einen Kyniker und seine Hetaira, aber Kyniker pflegen stehend und herausfordernd ungepflegt dargestellt zu werden[3]. Andere liessen sich durch das Hoheitvolle der Frau bestimmen, in ihr Diotima zu sehen und nannten den Philosophen Sokrates[4]. Aber auch Sokrates steht wie die Kyniker in den sicheren Bildern ; im Unterschied zu den Epikureern und Stoikern, die im Lehnstuhl sitzen, wie alle Denker und Dichter, die Unterricht erteilen[5]. An einen Stoiker zu denken verbietet die Gebärde des Mannes, der vorgehaltene Arm, der nicht argumentiert, wie es für die Stoiker charakteristich ist, sondern eher an Liebe denken lässt. Die Epikureer aber sind sorgsamer gekleidet und ruhiger, würdiger.

Der auffordernden Gebärde des Philosophen entspricht es, dass die Frau sich entschleiert. Ihre scheue Zurückhaltung ist ganz verschieden vom Selbstbewusstsein der Hetäre, die von Sokrates auf dem Neapler Relief besucht wird[6]. Die Frau ist auch scheuer als Hipparcheia, die dem Krates folgt, auf

1. W. Helbig, *Wandgemälde Campaniens*, Berlin, 1868, Nr. 1378b., 1388 und 1378, 1388b. S. 479.

2. M. Della Corte, *Not. Scavi*, 1921, 442ff. Abb. 14.

3. Schefold, *a. O.*, 122, 124, 4.162 ; vgl. 132.

4. K. Lehmann, *Archäol. Anz.*, 1926, 141 ; Ch. Picard, *Rev. arch.*, 1939, I, 304, 2.

5. Epikureer : Schefold, *a. O.*, 120. Stoiker : 124, 3.126.146, 2.

6. Schefold, *a. O.*, 162, 2.

dem kleinen Gemälde der Farnesina[1]. Eher erinnert sie an Hera, die sich vor Zeus entschleiert[2], muss also eine würdige Vertreterin älterer, strenger gebundener Verhältnisse sein. Die Beziehung zum Mann ist die der Gemahlin, nicht der Hetäre, und aus dem häuslichen Charakter der Szene erklärt es sich, dass der Philosoph nur den Mantel trägt.

Die schlechthin vorbildliche philosophische Ehe war dem Altertum die des Pythagoras und der Theano, der sogar mehrere Briefe und Aussprüche über die rechte Ehe zugeschrieben werden[3]. Die betonte Gebärde des Entschleierns auf unserm Bild scheint auf eine oft erzählte Anekdote anzuspielen : Als Theano einmal beim Ordnen des Mantels den Arm entblösste und jemand scherzte : „Wie schön ist der Ellbogen", antwortete sie : „Aber er ist nicht öffentlich"[4]. Die Gebärde, die in dieser Anekdote gemeint ist, entspricht etwa den auf dem Gemälde. Der thronende Philosoph kann natürlicht nicht der so abgefertigte Bewunderer sein, denn die ideale Gattin Theano entschleiert sich nur vor ihrem Mann.

---

1. Schefold, *a. O.*, 162, 3.

2. Ch. Picard (zuletzt *Rev. Arch.*, 1941, I, 259 f.) und J. Toutain, *Rev. Ét. Anc.*, 42, 1940, 345/353, betonen mit Recht, dass in der berühmten Metope des Tempels E von Selinunt die Entschleierung einer Braut vor ihrem Gatten dargestellt ist und deuten auf Hades und Persephone. Nun stellt die griechische Kunst aber Hades nur beim Raub oder friedlich mit ihr vereint dar, weil diese Szenen als für das Paar charakteristisch empfunden wurden. Hera dagegen wird immer von neuem Braut und Gattin. Auf der Metope ist die Leidenschaft des Gottes, der in der Erregung kaum mehr den Boden berührt und den Mantel von der Schulter gleiten liess, dem Zeus gemässer als dem würdigen Hades. Gewiss darf man hier keine Illustration von *Il.* 14, 153ff. 292/353 erkennen, wie Picard und Toutain betonen, denn die griechische Kunst illustriert überhaupt nicht, sondern bildet die Sage in ihrer Weise weiter. Auf der Schale des Kodrosmalers im Brit. Mus. E 82 ist das Paar Zeus-Hera der Metope ähnlicher als das Paar Pluton-Persephone. Man darf auch die Zeus-Heragruppe vom Ostfries des Parthenon vergleichen.

3. Den Hinweis auf Theano und zahlreiche andere Hinweise bei der Frage nach dem Sinn der römischen Malerei verdanke ich Harald Fuchs. Die der Theano zugeschriebenen Briefe und Aussprüche bei Joh. Christ. Wolf, *Mulierum Graecarum, quae oratione prosa usae sunt fragmenta...*, Hamburg, 1735. Göttingen, London, 1739. Vgl. K. Joel, *Die Frauen in der Philosophie*, in "Philosophenwege", Berlin, 1901, S. 93ff., der auch die ältere Literatur über die griechischen Philosophinnen gibt. K. von Fritz, P.-W., *R. E.*, 2. Reihe, Bd. 5, 1379 *s. v. Theano*.

4. Wolf, *a. O.*, Nr. 170, 172, 175, 176.

Aber Pythagoras konnte man sich wohl so vorstellen ; auf einer der Münzen, die ihn darstellen, sitzt er wie hier und trägt nur einem Mantel[1].

Ein Gemälde von Pythagoras und Theano kann sehr wohl im frühen Hellenismus geschaffen worden sein, als Antigonos von Karystos seine Lebensbeschreibungen von Philosophen verfasste[2]. Der Stil des Bildes lässt jedenfalls ein frühhellenistisches Vorbild vermuten. In der Zeit des aufblühenden Neupythagoreismus mag es dann öfters kopiert worden sein. Zu dem Paar Pindar — Korinna lässt sich kaum ein besseres Gegenstück denken als das klassische Philosophenpaar, Pythagoras und Theano.

Wie hier und bei den andern besprochenen Bildern der Zusammenhang der ganzen Dekoration des Raumes Anhaltspunkte für die Deutung gab, fällt auch auf schwer deutbare Gemälde Licht durch die Erforschung des Sinns der Dekoration, in die sie gehören. Statt weitere Beispiele aneinanderzureihen, sei noch eines ausführlicher besprochen, der Speisesaal von Boscoreale, den Beyen als Höhepunkt des zweiten Stils sorgsam analysiert hat[3]. Die Feierlichkeit des acht Meter tiefen Raumes war durch die Verbindung mit dem vorgelagerten Peristyl gesteigert. Die Wand zwischen Saal und Peristyl war durch Tür und Fenster in Pfeiler aufgelöst, so dass beiderseits der Tür Wandflächen blieben. Hier empfingen den Eintretenden Bilder eines männlichen und eines weiblichen geflügelten Dämons mit Faunsohren und grossen Spendeschalen. Im Saal selbst erblickte man an der Hauptwand drei feierliche Göttergruppen, links Bacchus und Ariadne, in der Mitte Venus mit Amor, Fortuna und Amoretten, rechts die drei Grazien. Darüber und über der Tür waren Pan- und Silenmasken gemalt. Soweit ist der Sinn des Ganzen deutlich : der fromme Besucher wird zur Verehrung von Bacchus, Venus und den Grazien geweiht. Man denkt an zwei Oden des Horaz : „Der Efeukranz um meine Stirn erhebt

1. Schefold, *a. O.*, 172, 18.
2. U. von Wilamowitz-Möllendorf, *Antigonos von Karystos*, Berlin, 1881.
3. H. D. Beyen, *Pomejan. Wanddekoration*, Den Haag, 1938, S. 89ff.

mich unter die oberen Götter. Der kühle Dichterhain mit den Tänzen von Nymphen und Satyrn entrückt mich dem gemeinen Volk." (1,1) „Es ist Frühling, schon tanzen Venus, Nymphen und Grazien im Glanz des Mondes. Das Leben ist kurz, erfreuen wir uns am Heute." (1,4.)

Zum musischen Leben gehört der Umgang mit den Grossen der Griechen. Deshalb war die sogenannte Villa der Pisonen so reich ausgestattet mit Bildnissen von Dichtern, Rednern und hellenistischen Herrschern[1]. Auf Familiengruppen, Syngenika hellenistischer Herrscher aber deutete Studniczka auch die Fresken der Seitenwände im Speisesaal von Boscoreale[2]. Seine fast allgemein abgelehnte Deutung erfährt durch den hier dargestellten Zusammenhang eine wirksame Bestätigung. Es ist nun nicht mehr nötig, mit Rostovtzeff Mysterienszenen zu suchen[3], und nicht mehr möglich, mit Curtius[4] in dem Philosophen links Epikur zu erkennen, denn wie schlecht passt es zu Epikurs Theologie, so ergeben auf den Götterkreis der Hauptwand zu blicken ! Dazu kommt die feine Charakteristik des Mannes als Kyniker, der doch von den andern Kynikern durch die würdig gesammelte Haltung und das gepflegte Äussere mit Siegelring und Sandalen abgehoben ist[5]. Studniczkas Deutung auf Menedemos von Eretria wird durch den Zusammenhang des Ganzen bekräftigt. Dem gemässigten Kynismus des Menedemos entspricht die Verehrung der Götter, denen er gleichsam gegenübergestellt ist. Zudem ist gerade für die Zeit der Villa von Boscoreale bezeugt, dass man sich für den Kynismus der Zeit des Menedemos interessierte. Satiren in der Art des Menippos von Gadara schrieben damals Varro und Meleager von Gadara, der für Menschen, wie sie Villen dieser Art bewohnten, seinen Stephanos hellenistischer Epigramme wand.

1. D. Comparetti e. G. de Petra, *La villa Ercolanese*, Turin, 1883 ; O. Benndorf, *Österreich Jahresh*, 4, 1901, 169ff. mit weiterer Literatur.
2. *Arch. Jahrbuch*, 38/39, 1923/4, 64ff.
3. *Mystic Italy*, 84ff.
4. *Wandmalerei Pompejis*, Leipzig, 1927.
5. Vgl. oben Anm., 20, 22.

Vor Menedemos sitzt, wie Studniczka sah, Antigonos Gonatas, der Schüler des Menedemos, kenntlich am makedonischen Schild, der an seine Beine lehnt, an der makedonischen Mütze und der Verbindung mit der Frau rechts, seiner Mutter Phila, die wie eine Seherin sitzt und in die Ferne blickt. Gegen die Deutung auf makedonische Herrscher machte Herbigs Nachweis des pergamenischen Stiles dieser Friese bedenklich[1]; aber richtig verstanden, gibt gerade die pergamenische Herkunft ein neues Indiz für die Deutung Studniczkas. Denn in Pergamon wirkte am Hof Attalos I als Bildhauer und Schriftsteller Menedemos' bedeutender Schüler Antigonos von Karystos. In seinen unschätzbaren Lebensbeschreibungen frühhellenistischer Denker schilderte Antigonos mit besonderer Wärme den Lehrer, dem er den Antrieb zu seinem Wirken verdankte[2]. Einem so universellen Mann ist auch die geistige Leitung bei der Schöpfung eines Zyklus von Syngenika frühhellenistischer Herrscher in Pergamon zuzutrauen. Solches Feiern grosser griechischer Überlieferung gehörte zur Kunstpflege der pergamenischen Könige, und der Stil der Fresken weist auf Vorbilder aus der Zeit des Antigonos gegen 200 v. Chr.[3].

Antigonos Gonatas wandte sich später allerdings einem kühneren Philosophen zu, als Menedemos es war, dem Stoiker Zenon. Deshalb ist im Fresko Phila unmittelbarer mit Menedemos verbunden und der Sohn mehr seiner Mutter zugewandt. Es entspricht aber nicht nur der Kultur Campaniens im ersten Jahrhundert, dass Menedemos und nicht ein Stoiker als Hauptperson erscheint, sondern auch der Haltung des attalischen Hauses, das dem „aufgeklärten Absolutismus" der

1. *Die Antike*, 7, 1931, 135ff.

2. Vgl. oben S. 942, n. 2.

3. R. Horn, *Stehende weibl. Gewandstatuen*, München, 1931, S. 14 und E. Pfuhl, *Jahrbuch*, 45, 1930, 17 datieren in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts. Die von Herbig verglichenen Altarfiguren von Magnesia sind trockener, klassizistischer. Das Vorbild des Omphalegemäldes (Pfuhl, *Malerei*, Abb. 664) dürfte etwas älter als das der Fresken sein, zeigt aber schon dieselbe Raumbehandlung, die Abkehr von den frühhellenistischen Durchblicken in die Tiefe, das Ballen mächtiger plastischer Formen im Vordergrund. (Vgl. Diepolder, *Röm. Mitt.*, 1926, 1ff. Schefold, Text zu Brunn-Bruckmann, *Denkmäler*, Taf. 785).

Stoa ferner stand und sich als Bewahrer der klassischen Überlieferung fühlte.

Die andere Langseite des Saales von Boscoreale stellt nach Studniczka den Städtebelagerer Demetrios dar, neben dreien der Frauen aus den vielen Abenteuern seines Lebens. Von der im Einzelnen nicht ganz sicheren Deutung[1] ist soviel gewiss, dass die selbstbewusste breite Üppigkeit des thronenden Herrschers in scharfem Gegensatz steht zur gesammelten Strenge des Antigonos, und dass jenem eine Hetäre gesellt ist, wie diesem ein Philosoph. Mahnung und Warnung standen also gegenüber, im lehrhaften Sinn der Satire und des ganzen Bildschmucks. Die Antithese ist aber nur in grossen Zügen durchgeführt und gehört deshalb nicht dem ursprünglichen künstlerischen Entwurf an ; sie ist mehr gedanklich als anschaulich. Das pergamenische Vorbild wird neben den Gruppen des Antigonos und "Demetrios" noch weitere Gemälde enthalten haben. Selbst durch die erhaltenen Kopien ist die Verschiedenheit der Künstler durchzuspüren, welche die originalen Fresken ausführten, offenbar also einen grossen Auftrag.

Dem Bildnis hatte zuerst Apelles, soweit wir sehen, an Stelle der spätklassischen Harmonie einen neuen pointierten Charakter gegeben : „Historische Umstände sind nur zur Umgebung, zur symbolischen Andeutung benützt, um die dargestellte Person in ihrer historischen Bedeutung, als Träger oder als die Verkörperung eines welthistorischen Gedankens hinzustellen[2]." So malte Apelles den Kleitos, der mit dem Rosse zum Krieg eilt, und seinen Knappen, der ihm auf sein Verlangen den Helm reicht. Aus solcher Überlieferung stammte der pergamenische Zyklus, aus dem uns ein Auszug in Boscoreale erhalten ist. Statt das Verlorene zu bedauern, darf man dem gebildeten Besitzer der Villa danken, der ein neues Ganzes schaffen liess, nicht zu beliebiger Dekoration, sondern um das Leben zu weihen und zur Würde klassischer Vergangenheit zu erheben.

Basel. K. Schefold.

1. Der gallische Schild des stehenden Mädchens lässt an Pergamon denken.
2. H. Brunn, *Geschichte d. griech. Künstler*, Stuttgart, 1889, II, 219ff.

UNE ALLUSION AU RITE DES ARRÉPHORIES DANS UN PASSAGE DE MARTIAL (III, 68, 8)

Dans l'épigramme 68 du livre III, Martial fait une pause malicieuse : il feint de conseiller à une pudique lectrice de ne pas poursuivre sa lecture. Car sa Terpsichore, dit-il, va perdre toute retenue :

Schemate nec dubio sed aperte nominat illam
Quam recipit sexto mense superba Venus,
Custodem medio statuit quam vilicus horto,
Opposita spectat quam proba uirgo manu. (Vers 7-10.)

Elle va désigner clairement, sans périphrase obscure,
Ce que l'auguste Vénus reçoit au sixième mois,
Ce que le fermier place au milieu du jardin à protéger,
Ce qu'une vierge honnête ne peut regarder sans tendre la main devant [les yeux.

Si le sens général de ce passage est clair, le vers 8 n'en reste pas moins mystérieux. Il est aisé de comprendre les deux dernières allusions : dans la première, il s'agit du Priape au membre démesuré, qui devait assurer la protection et la prospérité du jardin ; dans la seconde, du geste instinctif de la jeune fille surprise dans sa pudeur, geste profane ou religieux : il est représenté sur certaines peintures d'inspiration dionysiaque, par exemple, sur les fresques de la Villa des Mystères de Pompéi, dans la scène de la découverte du « van mystique ».

Il n'en est pas de même du vers précédent qui a donné de la peine aux éditeurs de Martial. Visiblement, l'allusion vise

un rite religieux. Mais de quel rite peut-il bien s'agir ? L'éditeur de la collection des Belles-Lettres, J. Isaac, a cru trancher le problème par une brève note[1] : « au mois d'août, les dames romaines fidèles au culte d'Isis apportaient solennellement un phallus au temple de Vénus Érycine ». Le plus grand tort de cette affirmation étrange est de manquer de toute autorité. Il y a plus : le « sixième mois » ne peut désigner chez Martial le mois d'août, mais bien le mois de juin. Sans doute, le comput archaïque qui faisait commencer l'année romaine en mars, semble autoriser la première interprétation. Mais, depuis longtemps, les écrivains latins avaient abandonné cette façon de compter. Dans les *Fastes* d'Ovide, avril est appelé le quatrième mois[2] et, si le poète rappelle ailleurs[3] l'ancien usage du calendrier, ses explications mêmes montrent combien ce dernier était tombé dans l'oubli. Aussi ne peut-il y avoir de doute chez Martial. Pour lui, comme pour Ovide, janvier est le premier mois de l'année[4] : le « sixième mois » ne saurait donc être que le mois de juin.

Mais les fastes romains de juin ne nous fournissent aucun indice susceptible d'éclairer l'allusion du passage. Aussi, l'un des éditeurs les plus autorisés de Martial, L. Friedländer, se borne-t-il à l'aveu de son ignorance ; il reprend à son compte la remarque de Marquardt[5] : « Ein Fest der Venus und des Priapus, welches Martial, III, 68, 8 im Juni (sexto mense) begehen lässt, wird sonst nirgend erwähnt. »

Cette conclusion est incontestable, mais toute négative. On a eu tort de se cantonner dans la religion romaine : c'est la religion grecque qui paraît devoir nous fournir la clef de

---

1. T. I, p. 254 : note 1, relative à la page 105.

2. *Fastes*, IV, 13, Venimus ad quartum... mensem.

3. *Fastes*, III, 135 sq. : Neu dubites primae fuerint quin ante Kalendae
Martis, ad haec animum signa referre potes.

4. Martial, *Epig.*, VIII, 8, 1 sq. : Principium des, Jane, licet uelocibus annis..., Cf. *ibid.*, X, 41, 1 : Mense nouo Jani...

5. Édit. L. Friedländer (1886), n. 8, p. 319. Marquardt. St. V. III[1] (1878), p. 555. Je ne mentionne que pour mémoire la tentative désespérée de W. Gilbert, dans son édition de Martial (1896), p. xvii de lire « quarto » à la place de « sexto mense ».

l'énigme. En effet, au cours de ces dernières années, les travaux de Ludwig Deubner[1] et la découverte du sanctuaire d'Aphrodite sur la pente Nord de l'Acropole par O. Broneer[2] ont contribué à jeter plus de lumière sur une cérémonie athénienne : les Arréphories. L'on possédait, grâce à un passage de Pausanias (I, 27, 3) une description du cérémonial : au cours de la fête, deux vierges appelées Arrêphores, qui étaient attachées au service d'Athèna Polias, se rendaient, de nuit, dans l'enceinte du sanctuaire d'Aphrodite ἐν κήποις par un passage souterrain. Elles portaient sur leur tête des objets secrets que leur avait confiés la prêtresse d'Athèna et qu'elles devaient déposer en bas. Pausanias ajoute qu'elles rapportaient d'autres objets voilés, ἄλλο τι ἐγκεκαλυμμένον ; ensuite, elles étaient congédiées et remplacées par d'autres jeunes filles.

Le mérite de Deubner est d'avoir expliqué la description de Pausanias à la lumière de scolies. Cette fête qui se célèbre au mois de juin, Σκιροφοριών, tire son nom du cérémonial même, du transfert d'objets secrets : ἀρρηφόροι καὶ Ἀρρηφόρια · ἑορτὴ ἐπιτελουμένη τῇ Ἀθηνᾷ ἐν Σκιροφοριῶνι μηνί... παρὰ τὸ ἄρρητα καὶ μυστήρια φέρειν. (*Etym. M.* 149, 14). Deubner pense avec raison qu'il faut articuler le double rite décrit par Pausanias en deux temps différents. La descente des objets secrets est propre aux Arréphories du mois de juin ; la reprise des objets devait avoir lieu plus tard, en automne. Car, visiblement, il s'agit de symbole de fécondité : ces ἄρρητα portés dans le souterrain du sanctuaire d'Aphrodite ne sont rien autre que les pâtisseries en forme de serpents et de phallos, qui sont citées dans la scolie de Lucien, p. 276, 13 (Rabe) : ἄρρητα ἱερὰ ἐκ στέατος τοῦ σίτου κατεσκευασμένα, μιμήματα δρακόντων καὶ ἀνδρεῖων σχημάτων. Le rite des Arréphories du mois de juin consistait donc à déposer les symboles phalliques à l'endroit d'où l'on devait les reprendre, plus tard, pour les mêler aux semences.

---

1. L. Deubner, *Attische Feste* (Berlin, 1932), p. 9 sqq.

2. O. Broneer, *Eros and Aphrodite on the North slope of the Acropolis* in *Hesperia*, I (1932), p. 31-55.

Le mérite d'O. Broneer est d'avoir précisé la localisation du culte par la découverte du sanctuaire d'Aphrodite, à proximité du temple d'Athèna Polias, sur la pente nord de l'Acropole[1]. De cette façon, la promenade nocturne des Arréphores devient intelligible : le passage souterrain, emprunté par les vierges, s'amorce effectivement à l'ouest de l'Erechteion, en direction du sanctuaire d'Aphrodite. Dans le matériel découvert, O. Broneer a relevé, outre des inscriptions dédiées à Eros et à Aphrodite, des *pierres phalliques*[2] qui étaient fixées sur de petits autels ou logées dans des niches.

A la lumière de ces travaux récents, il ne saurait plus y avoir de doute : le vers 8 de Martial traduit très exactement le rite essentiel des Arréphories du mois de juin, la réception des symboles phalliques par Aphrodite. Car Vénus s'identifie ici avec Aphrodite : la littérature impériale pratique si couramment le syncrétisme qu'il est à peine besoin d'en faire la remarque. Vénus reçoit l'emblème phallique en juin : sans doute le séjour des symboles de fécondité à l'intérieur de son jardin sacré est-il sensé préparer leur efficacité pour les futures semailles d'automne.

La désinvolture du ton de Martial ne doit pas nous faire hésiter sur la valeur religieuse du renseignement ; dans les vers suivants, l'allusion au Priape protecteur des jardins et, peut-être, à l'initiation des mystères dionysiaques, est tout aussi cavalière. Ne nous étonnons pas non plus de la « divulgation » de rites prétendus secrets. Sous l'empire, les religions à mystères suscitaient la curiosité générale ; la connaissance de leurs principaux rites débordait le cercle des initiés. Les allusions des monuments figurés aussi bien que des textes littéraires ne nous laissent pas de doute à cet égard. C'est ainsi que les stucs de la *Casa Farnesina* de Rome, les peintures

1. Il est en effet plus probable de penser, avec M. Ch. Picard (*Rev. archéol.*, 1938, II, p. 245) que le sanctuaire de la pente Nord de l'Acropole comportait un jardin sacré, que d'admettre, avec H. Herter (*s. v.* Phallos *in* P.-W., XIX, c. 1711), une erreur de Pausanias, qui aurait confondu ce sanctuaire d'Aphrodite avec un autre sanctuaire situé plus loin.

2. O. Broneer, *l. l.*, 1933, p. 342 sq.

de la Villa des Mystères de Pompéi représentent le dévoilement du phallos dans les mystères dionysiaques[1].

En tout cas, Martial nous apporte la preuve qu'il était loin d'ignorer la nature des ἄρρητα. Dans les devises qui devaient accompagner les cadeaux des Saturnales, il évoque plaisamment le « Priape de froment »[2]. Sans doute ne s'agit-il pas là de la pâtisserie rituelle des Arréphories ; mais l'allusion prouve que le poète connaissait tout aussi bien que le futur scoliaste de Lucien, l'existence de ces pâtisseries à emblème phallique. Ce trait n'achève-t-il pas de nous convaincre ?

Robert Schilling.

1. Cf. Rostovtzeff, *Mystic Italy*, tabl. 27, 1 et p. 52 sq. La liste contenant les objets secrets figure rituellement dans la plupart des cérémonies de mystères : cf. la *cista secretorum capax* dans la procession isiaque décrite par Apulée, *M.*, XI, 11, 2.

2. Martial, XIV, 70 : Priapus siligineus :

Si uis esse satur, nostrum potes esse Priapum
Ipsa licet rodas inguina, purus eris.

SERICARII

Le témoignage de Pline, constamment invoqué, aux origines de l'histoire de la soierie, a laissé un champ libre pour de multiples controverses. Mentionnant les « *bombycines* » de Cos[1], dont il attribue l'invention à certaine Pamphilè, Pline nous fournit, en même temps, un nom de tisseuse de soierie. Il est regrettable pour nous que cette personnalité féminine reste énigmatique ; du moins, sommes-nous sûrs que les célèbres *Coae vestes* n'ont pas été une simple invention littéraire : elles parent, à leur tour, d'un costume diaphane, de nombreuses statues féminines trouvées à Cos ou ailleurs. D'ailleurs, Pline ne faisait guère que reprendre un texte attribué à Aristote : texte à dater vers la fin du IV^e^ siècle, tout à la fois moins affirmatif et plus précis[2]. Ayant mentionné l'invention de Pamphilè, il ajoutait : « dit-on ». De plus, le passage précise que les femmes délient, après avoir humecté (les cocons), les fils de soie[3], dévident et tissent. Ce sont les opérations essentielles du tissage de la soie qui se trouvent ainsi résumées. Il est à remarquer que lorsque Pline mentionne la soie recueillie par les Sères[4], il fait suivre cette indication de la formule déjà

1. *Hist. nat.*, XI, 26. *Telas araneorum modo texunt ad vestem luxumque feminarum, quae bombycina appellatur. Prima eas redordiri, rursusque texere invenit in Coo mulier Pamphile, Plateae filia.*

2. Aristote, *Hist. anim.*, V, 19 : Ἐκ δὲ τούτου τοῦ ζῴου καὶ τὰ βομβύκια ἀναλύουσι τῶν γυναικῶν τινες ἀναπηνιζόμεναι, κἄπειτα ὑφαίνουσι. Πρώτη δὲ λέγεται ὑφῆναι ἐν Κῷ Παμφίλη Πλάτεω θυγάτηρ.

3. Ἀναλύω semble correspondre à la première opération qui consiste à plonger les cocons dans l'eau bouillante, pour amollir le grès qui encolle les fils de soie les uns avec les autres ; on permet ainsi le *dévidage* du cocon. Il est à noter que la plupart des auteurs affirment que ce dévidage était un secret de fabrication des Chinois.

4. *Ibid.*, 20.

employée pour la « *bombycine* » : *Unde geminus feminis nostris labor, redordiendi fila, rursum texendi*[1].

On notera aussi qu'Aristote, ou son informateur, bien avant Pline, attribuait aux femmes la tâche de dévider la soie et de la tisser. Plus tard, une inscription latine[2] nous a transmis le nom de l'une de ces ouvrières : Thymélé Marcella, suivi de la mention *sericaria*. Étant donnée la double tâche assignée par Aristote et par Pline aux tisseurs de soieries, on pouvait hésiter sur le sens précis du mot, d'autant qu'une autre inscription latine[3], concernant un M. Aurelius Flavius, le qualifiait de *negotians sericarius*[4]. Le doute a été levé par la publication du *Tarif du Maximum*[5] de Dioclétien. La deuxième partie du chapitre 20 est consacrée aux *sericarii*. On peut y trouver le prix fixé pour la rétribution du tisseur de *subsericum* (l. 9), de soieries unies (l. 10), et du tisseur de soieries appartenant à la catégorie des *scutulata* (l. 11). Les fragments trouvés à Carystos, à Mégalopolis, à Platées et à Thèbes, tous rédigés en grec, permettent de reconstituer onze lignes du texte primitif, qui en comportait treize[6]. Il est tentant de supposer qu'une des deux lignes manquantes mentionnait les *polymita*. Le *Code théodosien* contient[7] une loi, datée de 393, qui précise quelles soieries les mimes sont autorisés à porter : *scutulatis et variis coloribus sericis*. Des textes permettent de dire que cette dernière mention s'applique aussi aux étoffes dénommées d'un terme grec, *polymita*[8].

---

1. Il est à remarquer que Pline ne fait aucune différence en ce qui concerne le traitement des deux espèces de textile.

2. *C. I. L.*, VI, 9892.

3. *Ibid.*, 9678.

4. A Lyon, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, on rencontre aussi des « marchands fabricants ».

5. Édition MOMMSEN, Berlin, 1893, p. 37.

6. Le fragment trouvé à Ptolémaïs de Cyrénaïque contient, d'après DEGRASSI, *Riv. Fil.*, 1940, le texte latin du chapitre 20. Ce texte de la plus haute importance n'a pas, à notre connaissance, été publié. Cf. L. ROBERT, *Rev. des Études grecques*, 1942, p. 327.

7. *Lib.* XV, tit. 7, II.

8. L'équivalence est marquée par des textes : ISID., *Etymol.*, XIX, 22 : *Polymita multi coloris. Polymitum enim textum multorum colorum est.* Une glose fournit

Tant que nous n'aurons pas un état complet du *Tarif*, il sera difficile d'énoncer une opinion définitive sur les variétés d'étoffes exécutées au IVe siècle[1] par les *sericarii ;* mais on peut remarquer, déjà, le nombre de villes *grecques* dans lesquelles des fragments du tarif en cause ont été retrouvés. Il est intéressant de voir figurer sur la liste le nom de Thèbes. On aimerait à trouver dans la *Description de la Grèce* — mise sous le nom de Dicéarque, mais qui paraît due plutôt à Héracleidès — ὁ κριτικός ou Κρητικός[2] — quelques précisions utiles : apprendre, par exemple, quels étaient les objets du négoce qui enrichissait la capitale béotienne, ville « dont les femmes, les plus élégantes et les plus belles de toutes les Grecques », sont montrées, passant « drapées dans leur *himation* qu'elles relèvent en voile sur leur tête, de façon qu'on n'aperçoive que leurs yeux ». Ville mystérieuse — comme ses femmes — en ce qui concerne le tissage des soieries ! Nous verrons reparaître son nom en des circonstances tragiques : lorsque Roger II de Sicile essaya de conquérir la Grèce. En 1145, il s'empara de Thèbes. Nicétas écrit à ce sujet : « Il fit un choix parmi les femmes, s'emparant des plus belles, des plus riches et des plus habiles dans l'art du tissage[3] ». Les captifs pris à Thèbes, et aussi à Corinthe et à Athènes, permirent d'organiser ou de réorganiser l'atelier royal de Palerme. Hugues Falcand qui s'est intéressé au XIIe siècle à l'activité de ce centre important de tissage, a énuméré les diverses variétés d'étoffes qui s'y fabriquaient ; *elles portent des noms grecs.* La première partie de sa description vaut d'être citée ;

---

le même renseignement : *Corp. Gl.*, V, 653, 5 : *genus vestis pluribus coloribus confecta.* Cf. aussi : *ibid.*, V, 524, 7.

1. Comme le montrera la suite de cet article, ces deux étoffes étaient déjà exécutées au Ier siècle.

2. Cf. C. Müller, *Geog. gr. min.*, p. 102, 103. Cf. Daebritz, *P. W., s. v. Herakleides*, no 46, 1912.

3. Nicetas, *De Manuele Comneno*, lib. II (p. 69 de l'édition de la Byzantine de Bonn). Cf. Otton le Frison, *De gest. Frederici*, lib. I, cap. 33. Nous savons, par un diplôme qui porte la signature de Guy de La Roche, que les Génois avaient obtenu, en 1140, des franchises leur permettant de soustraire aux droits de douane les soieries qu'ils feraient fabriquer en Béotie et en Attique.

elle concerne, en effet, des tissus qui ont pu figurer dans la production des *sericarii : amita dimitaque et trimita... hinc hexamita*[1]. Ces noms de tissus sont passés dans la langue du Moyen âge, et on les voit figurer à travers les chansons de geste ou les romans de chevalerie, comme dans les inventaires de trésors.

Mais tous les *sericarii* n'ont pas eu leur statut fixé par le *Tarif*. Une épitaphe chrétienne trouvée en Attique[2] mentionne un *sericarius*, esclave d'un proconsul d'Achaïe du IVe siècle. Le fait n'est pas exceptionnel. Il est confirmé par un texte législatif[3]. En 424, Théodose II interdit le tissage domestique des vêtements de soie. Mais l'esclave *sericarius* ne disparaît pas, pour autant. Le *Livre du Préfet*, sous lequel on désigne un édit du IXe siècle attribué à Léon le Sage, et dans lequel le mot *sericarius* continue à désigner le tisseur de soieries, mentionne encore les esclaves faisant partie de la corporation[4].

Que les *sericarii* du monde méditerranéen n'aient pas manqué de clientèle, la grande consommation de soieries dont témoignent les textes des premiers siècles de notre ère est là pour le prouver. Les Romains, enrichis par le pillage de l'Orient, ont eu une prédilection marquée pour ces étoffes « à cause de leur légèreté estivale »[5]. On a bien tort de croire que les soieries mentionnées dans l'antiquité provenaient surtout de Chine. Le témoignage le plus précis que nous ayons sur le commerce avec l'Orient, vers les débuts de l'ère chrétienne, le *Périple de la mer Érythrée*[6], est, à cet égard, des plus intéressants à étudier. Un examen attentif montre en effet que, loin d'être uniquement un article *d'importation*, les

1. *Rerum Ital. Script.*, VII, col. 256, B. On ne saurait préciser la date initiale de fabrication du samit. J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance*, Paris, 1923, le mentionne, dans le chapitre consacré à la période IVe-VIe s. Mais le mot lui-même ne devient d'un emploi courant qu'à partir du XIIe.

2. Cf. Foucart, *B. C. H.*, I, 1877, p. 396 sqq. ; L. Robert, *Hellenica*, IV, 1947, p. 100-101.

3. *Cod. civ.*, lib. XI, tit. 8, 4. *Cod. theod.*, lib. X, tit. 21, 3.

4. *Le livre du préfet*, éd. J. Nicole, Genève, 1893, p. 38.

5. Pline, *ibid.*, XI, 23.

6. *Geog. gr. min.*, éd. C. Müller, 1882, I.

étoffes étaient déjà un article *d'exportation*. Le port de Muza[1] reçoit de l'Occident des vêtements à manches à la mode arabe[2] ; quelques-uns exécutés en *scutulatum*, et d'autres rehaussés d'or. Il est spécifié que de tels atours sont offerts en cadeaux aux rois et aux tyrans, et qu'ils sont de grand prix. Barbarica[3] importe une grande quantité de vêtements, mais aussi des *polymita*[4]. Ozène[5] importe des ceintures *polymites* et beaucoup de costumes riches. Bakaré[6] importe peu de vêtements, et simples, mais aussi des *polymita*.

Le *Périple* signale bien, pour Barbarica et pour Ozène, des exportations intéressant au plus haut point la soierie ; mais il s'agit de *fils de soie* et non d'étoffes. Enfin, le chapitre 64 précise[7] que la Chine du Sud expédie, par voie de caravanes, à Barugaza, *via* Bactres, ses exportations de fils de soie. Mais il n'est pas question de soieries tissées. Il nous manque encore d'être renseignés, d'une manière aussi précise, sur les échanges faits par voie de caravanes à travers l'Asie centrale.

Quelle est la part des *sericarii* occidentaux dans ces exportations ? Nous avons vu mentionner les *scutulata* et les *polymita*. Les *scutulata* figurent au titre de soieries dans le *Tarif* de Dioclétien. Leur exécution en soie explique seule les caractères, un peu contradictoires en apparence, que leur attribue Lydus, disant que ces étoffes sont ténues, tout en ayant une texture dense, et légères[8]. Nous n'avons aucune preuve irréfutable en

1. *Ibid.*, ch. 24, p. 275.
2. *Le Tarif du Maximum* prévoit (XIX, 6) le prix d'un de ces vêtements.
3. *Ibid.*, 39, p. 287.
4. Les caravanes de Palmyre fréquentaient ce port. Cf. H. Seyrig, *Inscriptions grecques de l'agora de Palmyre* (*Syria*, XXII, 1941, p. 260-261).
5. *Ibid.*, 49, p. 293.
6. *Ibid.*, 56, p. 298.
7. *Ibid.*, p. 303-304.
8. *De Magistratibus*, I, 10 : σκουτλᾶτα τὰ ἰσχνά τε καὶ στεγνὰ καὶ κοῦφα τῶν ἐσθημάτων καλοῦσιν οἱ Ῥωμαῖοι. Un fragment de soierie trouvé près de Panticapée-Kertch (Crimée) est peut-être à ranger dans cette catégorie (cf. L. Stephani, *Comptes rendus de la Commission impériale archéol.* (1878-1879), Saint-Pétersbourg, 1881, p. 134-135 et pl. V, n° 3).

faveur des *polymita*, les auteurs insistant surtout sur leur aspect multicolore. Cela s'explique par le fait que ces étoffes n'ont pas toujours été exécutées en soie, mais quelquefois en laine, ou en laine et en lin[1]. Il reste de la plus haute vraisemblance que, parmi les tissus signalés par le *Périple*, se trouvaient des soieries. Nous avons, en effet, des témoignages chinois datés du IIIe siècle qui signalent la production, en Occident, d'étoffes rehaussées d'or, et de toiles de soie polychromes. Ces témoignages confirment exactement celui du *Périple*. Une autre source chinoise, également concordante, précise que les Occidentaux se procurent de la soie chinoise pour en faire une étoffe façonnée[2].

Il n'est pas douteux que l'invention des *polymita* doive être attribuée aux Occidentaux. Pline opine en faveur des Alexandrins[3]. En réalité, le mot, et aussi l'étoffe, sont antérieurs à la fondation même d'Alexandrie. Dans les *Suppliantes* d'Eschyle, le poète revêt déjà les Danaïdes (v. 432) de πολυμίτων πέπλων. Sans doute n'est-ce pas au hasard : il voulait signifier leur appartenance égypto-chypriote. La date ancienne de cette mention est loin d'avoir été appréciée à sa juste valeur historique.

Il reste à identifier, parmi les textiles conservés, ceux à qui peut être attribué le nom même de *polymita*. On l'a tenté, mais un peu au hasard, sans qu'une certitude absolue ait été jusqu'ici acquise. Le mot, pendant son long usage, a dû désigner des étoffes identiques, au premier aspect, mais exécutées avec des moyens techniques différents.

En appuyant cette brève étude sur des documents qui se réfèrent surtout à la Grèce proprement dite, nous n'avons pas voulu limiter à cette région l'activité des *sericarii*. Nous n'oublions, certes, ni l'Asie Mineure, ni la Syrie ; mais une large part a déjà été faite à la production syrienne dans

---

1. Cf. C. J. Lamm, *Cotton in mediaeval textiles of the near East*, Paris, p. 12, pl. III.

2. Cf. M.-Th. Schmitter, *Chine ou Proche-Orient ?* (*Rev. arch.*, 1939, I, p. 68).

3. *Ibid.*, VII, 74.

l'histoire de la soierie, alors que l'activité de la Grèce a été généralement passée sous silence. Aristote, qui l'atteste au IVe s. av. J.-C., lui attribue pourtant une existence antérieure[1], qu'on pourrait confirmer par une étude minutieuse. Nous avons vu qu'elle a prolongé jusqu'au Moyen âge une vie mystérieuse encore, mais riche d'influences.

M.-Th. Schmitter-Picard.

1. Cf. Gisela M.-A. Richter, *Silk in Greece, American Journal of archaeology*, 33, 1929, p. 27 sqq.

LE JOUG DU BIEN, LES LIENS DE LA NÉCESSITÉ ET LA FONCTION D'HESTIA

Dans un passage célèbre de la *République*[1], Platon, renonçant à définir le Bien en lui-même, entreprend de le comparer au Soleil, qui présente par rapport à lui la plus grande similitude[2].

Un bref rappel de la théorie des Idées permet, en les opposant à la multiplicité des objets visibles, d'attirer l'attention sur les caractères particuliers du sens de la vue ; tout spécialement, sur la relation qui subordonne vision et visibilité à un troisième terme, la lumière du soleil. Faculté de voir et pouvoir d'être vu sont ainsi liés comme par un joug ; et le rapport qui les unit de la sorte est une Idée particulièrement importante[3].

Or une relation analogue à celle qui lie si étroitement dans le monde sensible la vision et les visibles existe dans le monde noétique entre intellection et intelligibles[4] ; et il faut donner ici au mot analogie son sens propre de proportion mathématique, comme le montrent les lignes 508 *b* 13-508 *c* 2, qui expliquent le mot ἀνάλογον en donnant l'énoncé complet d'une formule développée du type : « A est à B ce que X est

1. L. VI, p. 506 sqq.

2. 506 *e* : ὁμοιότατος ἐκείνῳ.

3. 507 *e*-508 *a* : οὐ σμικρᾷ ἄρα ἰδέᾳ ἡ τοῦ ὁρᾶν αἴσθησις καὶ ἡ τοῦ ὁρᾶσθαι δύναμις τῶν ἄλλων συζεύξεων τιμιωτέρῳ ζυγῷ ἐζύγησαν, εἴπερ μὴ ἄτιμον τὸ φῶς. Cf., dans le même sens, la traduction que donne de ce texte M. V. Goldschmidt en son livre sur *Le Paradigme dans la Dialectique platonicienne*, 1947, p. 51.

4. 508 *b*.

à Y », ὅτιπερ αὐτὸ... πρὸς..., τοῦτο τοῦτον... πρὸς κ. τ. λ. Or, chez Platon, il est toujours légitime de raisonner mathématiquement sur une formule mathématique : il suffit de voir comment il opère, au livre VII, p. 534 *a*, sur les formes de l'être et de la connaissance, d'une manière identique à celle dont le géomètre a le droit d'opérer sur les divisions de la droite quadripartie qui leur correspondent. Ainsi pouvons-nous, reprenant la formule que nous avons citée plus haut, dire que cette seconde relation, qui transpose la précédente sur un plan supérieur, est, elle aussi, une Idée importante. C'est même une Idée beaucoup plus importante encore que la première : ce n'est rien de moins, en effet, que l'Idée du Bien[1] ; et nous sommes en droit de la concevoir, elle aussi, comme un joug : celui qui réunit connaissance et vérité en une syzygie parallèle à celle que constituaient vision et visibilité[2].

Qui contemple ce qui est éclairé, non par les obscures clartés de la nuit[3], mais par le soleil, celui-là voit bien. De même celui qui examine, non ce qui est plongé dans l'ombre de la génération et de la corruption[4], mais ce qu'éclairent la vérité et l'être[5], celui-là comprend pleinement. La vérité est rapprochée étroitement de l'être[6], et s'oppose ainsi au devenir, conformément à une des inspirations fondamentales du platonisme ; elle correspond de la sorte dans le domaine noétique, à ce qu'est la lumière dans le sensible : elle émane du Bien comme du soleil émanent cette lumière que thésaurisent les yeux[7], mais aussi ce devenir qui constitue une sorte d'ombre métaphysique par quoi le monde sensible s'oppose au monde idéal.

En effet, comparer le Soleil au Bien, c'est aussi le lui

---

1. 508 *e* 3.
2. 508 *e* 1.
3. 508 *c* 6 : νυκτερινὰ φέγγη.
4. 508 *d* 7 : τὸ τῷ σκότῳ κεκραμένον, τὸ γιγνόμενόν τε καὶ ἀπολλύμενον.
5. 508 *d* 4 : οὗ καταλάμπει ἀλήθειά τε καὶ τὸ ὄν. Cf. 525 *c* 6 : ἐπ' ἀλήθειάν τε καὶ οὐσίαν.
6. De l'expression citée dans la note précédente, rapprocher 515 *d*, οὐ ἀληθέστερα (ligne 6-7) correspond à μᾶλλον ὄντα (ligne 3).
7. ἐκ τούτου ταμιευομένην ὥσπερ ἐπίρρυτον (508 *b*).

opposer comme un terme antithétique ; même il ne serait pas inconcevable de se le figurer paradoxalement comme une sorte de Prince des Ténèbres, dans la mesure où le devenir, qui a sa source en lui, est obscur et mauvais. Un tel mot ne doit pas nous choquer, car Platon, non seulement rapproche l'ombre et le devenir, comme on vient de le voir, mais n'hésite pas à nous dire d'une part que le Bien est la partie la plus lumineuse de l'être[1], d'autre part que, comme le Bien, le Soleil règne (βασιλεύειν)[2] sur un monde dont il est le souverain (κύριος)[3] : ce sont deux puissants rois. Il y aurait lieu, semble-t-il, de tenir compte d'un tel texte dans l'étude des rapports de Platon et du gnosticisme[4]. Si le Bien est le vrai soleil de lumière, on conçoit qu'on en vienne à lui opposer la « noirceur » du soleil sensible, celle qu'on a prêtée à Saturne, qui en tient la place dans le ciel nocturne[5] : « soleil noir », dira Gérard de Nerval. Notons-le, dans l'allégorie de la caverne, qui fait partie du même ensemble, ce qui correspond au Soleil (lui-même image du Bien), c'est le feu qui fait danser les ombres aux yeux des prisonniers : τὸ δὲ τοῦ πυρὸς ἐν αὐτῇ φῶς τῇ τοῦ ἡλίου δυνάμει (517*b*).

Platon souligne encore l'unité du développement en reprenant, au moment où il donne la clef de l'allégorie de la caverne, les termes mêmes qu'il a employés au livre VI dans sa comparaison du Bien avec le Soleil (517 *c* 1-5). Il appelle à nouveau ἀγαθοῦ ἰδέα ce qu'il avait déjà nommé ainsi (508 *c* 3) ; ce qu'il avait appelé aussi τὴν τοῦ ἀγαθοῦ ἕξιν (509 *a* 5), la nature ou la condition du Bien.

Il insiste vigoureusement, on le sait, sur la transcendance de ce Bien qui est la source de l'essence et de l'expérience : δαιμονίας ὑπερβολῆς, comme dit Glaucon[6]. Mais cette transcendance est essentiellement primauté d'ancienneté et de pouvoir.

1. 518 *c* 8 : τοῦ ὄντος τὸ φανότατον.
2. 509 *d*.
3. 508 *a* et 517 *c* 1-5.
4. Voir l'intéressant ouvrage de Mlle S. Pétrement, *Essai sur le dualisme chez Platon, les Gnostiques et les Manichéens*, Paris, 1947.
5. V. *Epinomis* 987 *e*, et cf. J. Bidez, *Eos, Platon et l'Orient*, Bruxelles, 1945, ch. XI, n. 4-7.
6. 509 *c* 1.

Pour que ce pouvoir, cette δύναμις puisse s'exercer, il ne faut pas concevoir cette transcendance comme telle qu'il y ait séparation radicale entre le Bien et nous. L'action subjuguante du Bien nous ferait penser par avance à la pénétration du feu artiste[1]. L'interprétation relationnelle, qui voit essentiellement dans l'Idée du Bien un rapport actif entre la source de l'être et le connaître, ne veut pas la localiser trop exclusivement dans le siège transcendant où elle réside : le fléau de la balance (qui joue dans cet instrument le rôle du joug de tout à l'heure), ne se réduit pas au couteau sur lequel il repose (ni au point par lequel il entre en contact avec ce couteau), encore qu'il soit légitime d'attirer particulièrement l'attention sur ce point d'appui, jusqu'où remonte l'étude des forces qui s'équilibrent dans les deux plateaux, et qu'elle atteint en dernier lieu.

De même, l'Idée du bien est ἐν τῷ γνωστῷ τελευταία[2] ; elle est le terme ultime auquel remonte la connaissance ; elle en est l'achèvement et la fin ; et l'emploi des mots τέλος, τελευτᾶν dans le *Gorgias*[3], dans le *Lysis*[4] prouverait bien, s'il en était besoin, que l'expression est aussi riche de sens en grec que le mot *fin* en français. Dès qu'on s'élève à cette intuition, on comprend qu'on est parvenu jusqu'à une source qui n'est pas seulement celle de l'intellection juste et de l'être véritable, par opposition aux êtres illusoires et faux que le vulgaire croit doués de réalité, mais qui est aussi celle de l'action droite et de la création belle[5] : la portée et l'emprise du joug s'élargissent

1. On pourrait d'ailleurs tenter un rapprochement avec la curieuse conception du Juste présentée dans le *Cratyle*, 412 *d*-413 *d* : διὰ δὲ τούτου παντὸς εἶναι τι διεξιόν ... τάχιστον ... καὶ λεπτότατον κ. τ. λ. A creuser davantage, poursuit Socrate, on trouve le soleil, ou le feu, ou la chaleur... Cf. BOYANCÉ, *Doctrine d'Euthyphron*, *REG*, 1941, p. 155.

2. 517 *b* 8.

3. 499 *e* : τέλος εἶναι ἁπασῶν τῶν πράξεων τὸ ἀγαθόν. Cf. W. JAEGER, *Paideia*, t. II, ch. 6, n. 116 et *passim*.

4. 220 *b* : φιλὸν δὲ τῷ ὄντι κινδυνεύει ἐκεῖνο αὐτὸ εἶναι, εἰς ὃ πᾶσαι αὗται αἱ λεγόμεναι φιλίαι τελευτῶσιν

5. 517 *c* 1 : ὀφθεῖσα δὲ συλλογιστέα εἶναι ὡς ἄρα πᾶσι πάντων αὕτη ὀρθῶν τε καὶ καλῶν αἰτία, ἔν τε ὁρατῷ φῶς καὶ τὸν τούτου κύριον τεκοῦσα, ἔν τε νοητῷ αὐτὴ κυρία ἀλήθειαν καὶ νοῦν παρασχομένη, καὶ ὅτι δεῖ ταύτην ἰδεῖν τὸν μέλλοντα ἐμφρόνως πράξειν ἢ ἰδίᾳ ἢ δημοσίᾳ.

donc encore, et l'on voit un quadrige se substituer au bige, du moment que l'attelage fait place à la pratique.

Le meilleur commentaire de ce texte se trouve peut-être dans le *Gorgias* (p. 503 *d*-504 *c*), où une idée analogue se trouve appliquée à l'orateur véritable, qui est à la fois bon orateur et homme de bien (ἀγαθὸς ἀνήρ : *uir bonus, dicendi peritus*, dira Cicéron) : comme tous les autres démiurges, peintres, architectes, armateurs, il ne construit pas son œuvre au hasard mais veille à ce qu'elle possède un *Eidos* déterminé, c'est-à-dire, comme l'expliquent les lignes suivantes, à ce que les parties s'en ajustent de manière à réaliser un tout harmonieux et ordonné[1]. Ainsi font médecins et pédotribes pour le corps de leurs patients ; et ceci amène Platon à passer de la forme à l'objet du discours, qui est de réaliser dans l'âme des auditeurs le même ordre, c'est-à-dire la justice, la sagesse, la soumission à la loi. Et voilà le mot clef : les Eidê sont avant tout les lois des êtres, paragraphes, comme dira Bacon, de cette Loi suprême, de ce Code qu'est le Bien, qui tient l'Univers entier sous son joug.

Mais l'image du joug demeure malgré tout extérieure. Il s'agit bien plutôt de cette soumission spontanée qui est la véritable discipline, dans le domaine social comme dans celui de la création artistique où l'inspiration se donne à elle-même sa règle ; où l'impulsion à œuvrer se confond avec le besoin de réaliser un plan dont l'artiste sent qu'il faut qu'il se réalise ; et le *Philèbe* parlera de γένεσις εἰς οὐσίαν, de devenir orienté vers l'être[2] : est-il en effet beaucoup d'autres expériences auxquelles puisse avoir recours le philosophe qui essaye de concevoir la genèse de l'être ?

L'image du joug ne fait qu'exprimer l'import normatif qui est peut-être ce qu'il y a d'essentiel dans l'Idée ; et c'est encore là le sens profond de l'image de la copie d'un modèle — image sur laquelle il est si facile de se méprendre qu'elle

1. Cf. *Timée*, 31 *c* (δεσμῶν δὲ κάλλιστος ὃς ἂν αὑτὸν καὶ τὰ συνδούμενα ὅτι μάλιστα ἓν ποιῇ, κ. τ. λ.).

2. 26 *d* ; cf. *Banquet*, 205 *b*, sur la ποίησις : ἡ γάρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὂν ἰόντι ὁτῳοῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις.

est à l'origine de tous les travestissements du platonisme : le vrai modèle, comme celui du Zeus de Phidias, est un modèle intérieur.

Il est une autre image qui complète celle du joug et qui, à bien l'entendre, se confond avec elle : c'est celle de cet élan, de cette aspiration des choses et des êtres qui, tous, tendent à se réaliser dans leur perfection, et sur lequel une page du *Phédon* insiste de si émouvante manière[1]. Le *Politique*, le *Timée* montreront comment la matière résiste à cet élan, forme de l'amour platonicien qui, entre l'humain et le divin, comble le vide, et a pour fonction d'être le lien qui unit le Tout à lui-même : ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὑτῷ ξυνδεδέσθαι[2]. A l'aveugle et mécanique nécessité de la matière s'oppose la « gracieuse »[3] nécessité des mathématiques, en quoi Platon reconnaît celle à laquelle Simonide disait que les dieux mêmes ne peuvent tenir tête[4]. C'est dans le cœur des hommes que chemine Erôs, dit Agathon au *Banquet* (195 *d e*) : il ne fait pas courber les têtes comme l'Atê d'Homère, — comme les *Destinées* de Vigny :

Ces froides déités liaient le joug de plomb
Sur le crâne et les yeux des hommes leurs esclaves.

***

En refoulant ainsi jusqu'à un point ultime la révélation du Bien, Platon rapproche, comme dans le *Banquet*, les démarches de l'initiation philosophique de celles des mystères ; il satisfait de la sorte un besoin religieux en même temps qu'une exigence rationnelle. C'est la vision lumineuse qui conférait l'époptie ; Ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον, βριμὼ βριμόν, proclamait le hiérophante : « la divine a enfanté un saint enfant, la puissante déesse, un puissant dieu »[5]. Κύριον ἔτεκε κυρία[6], répond

1. P. 74 *d*-75 *c*. Cf. *République*, VI, 505 *d e* : ὃ δὴ διώκει μὲν ἅπασα ψυχὴ κ. τ. λ.

2. *Banquet*, 202 *e*.

3. *Rép.*, VII, 528 *c* 7 : ταῦτα βίᾳ ὑπὸ χάριτος αὐξάνεται et § 602 *d* 7 : τὸ μετρεῖν καὶ ἀριθμεῖν .. βοήθειαι χαριέσταται.

4. *Lois*, VII, 818 *ab* : τὸ δὲ ἀναγκαῖον αὐτῶν κ. τ. λ. C'est d'ailleurs par persuasion que des rapports analogiques ont été, autant que faire se pouvait, imposés à l'autre nécessité, celle des éléments (*Timée*, 56 *c* ; cf. 48 *a* et 46 *e*).

5. Cf. notre *Essai sur la Formation de la Pensée grecque*, p. 206.

6. Cf. plus haut, p. 961, n. 5.

le lecteur de Platon : « la souveraine (qui règne dans le monde noétique) a enfanté le souverain (qui règne dans le monde visible) ». Et ceci nous montre que la comparaison du soleil établit plus qu'une simple similitude extérieure : c'est une théologie — la théologie nouvelle, et philosophique, qu'il faut substituer aux récits traditionnels qu'a condamnés le livre II de la *République*. En disant, au livre VI (506 *e*), que le soleil est ἔκγονός τε τοῦ ἀγαθοῦ..., καὶ ὁμοιότατος, le rejeton du Bien et sa plus étroite ressemblance, Platon pensait à bien autre chose qu'au jeu de mots sur τόκος qu'offrent les lignes suivantes (507 *a*) : ne pouvant m'acquitter du capital (décrire le Bien), je te paie les intérêts par cela même que je t'en présente le produit, τὸν τόκον τε καὶ ἔκγονον αὐτοῦ τοῦ ἀγαθοῦ. Le soleil auquel il pense est celui des dieux célestes qui est le maître de la lumière, τούτου κύριον (508 *a* 5). Et ces mots prennent toute leur portée si l'on se rappelle que, comme le note M. Reverdin[1], les εὔθυνοι des *Lois*, qui correspondent dans Callipolis aux philosophes de la *République*, sont prêtres d'Apollon et d'Hélios, dont ils habitent le sanctuaire[2].

L'Idée du Bien, qui tient sous son joug l'univers, a donné naissance au maître de la lumière : n'est-ce point une autre forme de la même idée que nous offre, au livre X de la *République*, le mythe d'Er ? L'Arménien vit reposer, sur les genoux de la Nécessité, le fuseau par le moyen duquel sont mis en branle les mouvements célestes. Ce fuseau est suspendu à une extrémité des liens constitutifs de la colonne de lumière, laquelle est le lien (σύνδεσμον) qui maintient uni le ciel et contient (συνέχον) sa révolution, à la manière des bandages ou membrures (ὑποζώματα), dont l'armature ceinture les trières, ou plutôt de l'*axe* qui unit la poupe à la proue[3]. La Nécessité siège ici à la place de l'Idée du Bien, et c'est un lien de lumière (on l'a rapproché de la voie lactée) qui correspond au lien

1. *La Religion de la cité platonicienne*, 1945, p. 100-103 ; cf. P. Boyancé, *La religion de Platon* (*R. É. A.*, 1947, p. 181-182).

2. *Lois*, XII, 945 *e*-946 *d*.

3. *République*, X, 616 *c* ; v. la note 81 de L. Robin, trad. de la Pléiade, t. I, p. 1373-1374.

spirituel que le *Phédon* attribuait au monde : n'y lisait-on pas que ce n'est pas un Atlas qui supporte le monde (ἅπαντα ξυνέχοντα), mais le bien et l'obligation (τὸ ἀγαθὸν καὶ δέον), qui relient (ξυνδεῖν) et supportent (καὶ συνέχειν) toutes choses[1] ? « Le bien et l'obligation » : les deux termes sont rapprochés aussi étroitement que l'étaient tout à l'heure la vérité et l'être[2], et M. Robin a pu traduire : « le bien, qui est obligation»[3].

Ainsi la lumière céleste du X^e^ livre assume un rôle qui est l'équivalent physique de la fonction générale du Bien — cette fonction que nous révélait plus haut le *Gorgias*, et dont le joug du Bien, les bandages des trières, les liens lumineux de l'univers ne sont que des représentations imagées. Des comparaisons analogues reparaissent au livre XII des *Lois :* l'action des magistrats supérieurs est comparée à celle des bandages des carènes, et aussi aux tendons qui assurent la cohésion du corps des animaux[4] ; déjà, dans la *République*[5], le rôle du philosophe-magistrat était défini comme de constituer τὸν σύνδεσμον τῆς πόλεως, le lien de la cité. Tel est le rôle du Bien dans l'Univers.

***

Le rapprochement que nous venons de proposer revient à considérer la Nécessité du X^e^ livre de la *République* comme un équivalent, mis à la portée du vulgaire, de l'Idée du Bien ; ou encore celle-ci comme une sublimation de celle-là. Mais cette Nécessité elle-même est encore une abstraction par rapport à une déesse plus populaire : Hestia qui, dans le *Phèdre*, reste seule au logis des dieux, tandis que les autres Olympiens dirigent les évolutions de la cavalerie céleste (247 *a*) ; Hestia, que l'hymne delphique d'Aristonoos proclame « reine de l'Olympe et de la Terre », καὶ Ὀλύμπου καὶ κυρία Γαίας ; Hestia, qui siège au centre du Monde comme au

1. *Phédon*, 99 *c*.
2. V. plus haut, p. 959, n. 5.
3. Éd. Budé, p. 71.
4. *Lois*, XII, 945 *c*.
5. VII, 520 *a* 4.

cœur des cités[1], sur l'omphalos, au foyer des prytanes, et que M. Ch. Picard nous montre telle que la figura Scopas, trônant « en gloire » entre les flambeaux célestes, sur l'autel du Dodécathéon d'Ostie[2], et assumant cette fonction stabilisatrice qui d'un point de vue purement philosophique ne peut être attribuée qu'au Bien[3].

Un tel rapprochement ne paraît pas incompatible avec les précédents : la Hestia de Scopas ressemble fort à sa sœur, la Déméter de Cnide ; et l'on sait que toutes ces divinités dérivent d'une grande déesse antérieure[4]. Derrière ces deux figures, et en préfigurant la forme, on devine des entités que nous avons cru pouvoir jadis rapprocher de la démone de Parménide, elle-même précurseur de la Nécessité platonicienne : Mère des Dieux, Diké, Aphrodite Uranie[5] — sans compter les divinités filandières de l'Orient[6].

Or un des rôles essentiels de la religion dans les *Lois* est précisément de donner au peuple un équivalent des conceptions philosophiques auxquelles il ne peut avoir accès[7] ; les joies qu'apportent les fêtes religieuses remplaçant les satisfactions de la pensée noétique, qui lui échappent.

D'autre part il est vraisemblable — sans que l'on puisse évidemment apporter ici de précisions — que ces représentations ont pu jouer un rôle dans l'élaboration même de ces idées par Platon. En examinant dans l'ordre inverse de celui

1. Cf. *Hymne homérique à Hestia*, v. 1-3.

2. *Manuel d'Archéologie grecque, la Sculpture*, III, t. 2, 1948, fig. 287 et 288, p. 668 et n. 2, sur la « recrudescence de piété dont Hestia a bénéficié » au IVe s. ; cf. du même auteur, *Le relief inscrit de Lowther Castle et les cultes de prytanées en Grèce* (*RHR*, t. 129, 1945, p. 42) ; et sur l'hymne d'Aristonoos, J. Audiat, *BCH*, t. 56, 1932, p. 299-312 ; G. Daux, *ibid.*, 66-67, 1942-1943, p. 137-140 et *R. Phil.*, 1945, p. 3 sqq.

3. Ces vues sont confirmées par un texte du *Cratyle* (401 *b-c*), auquel nous fait penser M. V. Goldschmidt (cf. son *Essai sur le Cratyle*, 1940, p. 121-122) : le nom d'Hestia, examiné, conformément au rite, avant celui de toutes les autres divinités, est rapproché par Socrate du mot οὐσία. Cf. *supra*, p. 961, n. 1.

4. V. notre *Essai sur la Formation de la Pensée grecque*, p. 126 sqq.

5. Cf. *ibid.*, p. 287-289.

6. Cf. notre *Fabulation platonicienne*, p. 82 et suiv. (*Autour du fuseau d'Ananké*, surtout p. 85 et 86).

7. Cf. plus haut, p. 964, n. 2. On retrouvera ces idées chez Averroès.

que nous avons suivi les divers aspects de la notion dont l'Idée du Bien est la forme suprême, on la voit se dépersonnaliser jusqu'à mettre l'accent sur les points d'application qu'elle enserre de ses liens au détriment du foyer où elle réside[1]. Mais si l'on redescend de ce point culminant vers le concret, on rejoint des représentations proches de celles de la religion populaire — d'où peut-être on était parti : il y a là un double rythme de montée et de descente, qui est le rythme même de la pensée platonicienne[2]. Et d'autre part, nous l'avons rappelé, l'ascension dialectique elle-même transpose certaines expériences religieuses[3].

Il suffit d'avoir présents à l'esprit ces contacts entre la pensée rationnelle et les représentations religieuses pour ne pas être surpris si l'analyse philosophique nous mène, comme elle vient de le faire, à des résultats très proches de ceux auxquels parvient la recherche archéologique. C'est qu'en effet — et l'exemple d'Hestia suffit à le montrer — d'une manière générale on peut dire que l'imagination populaire fait proliférer des représentations mythologiques qui transposent des rites et des usages en même temps qu'ils objectivent les croyances impliquées par eux. Ces représentations, les artistes les concrétisent dans leurs œuvres peintes ou sculptées, les poètes les évoquent dans leurs vers ; d'emblée elles incorporent toute la puissance contraignante qu'une société attribue aux forces collectives, aux idéaux, à la nature et à la surnature. Les philosophes, en les élaborant, aident à les étendre de la famille ou de la cité à l'univers tout entier, pour revenir bientôt de la cosmologie à l'éthique, voire à la politique ; ils dégagent de la sorte des normes régulatrices qui, d'âge en âge, seront appelées à diriger l'activité humaine. Du domaine de la Fabulation, on retourne ainsi à celui de l'Action.

Pierre-Maxime Schuhl.

---

1. Cf. plus haut, p. 962. Néanmoins elle reste, non seulement ce qu'il y a de plus excellent (532 *c*), mais aussi ce qu'il y a de plus heureux dans l'être, τὸ εὐδαιμονέστατον τοῦ ὄντος (526 *e* 3-4).

2. Sur la descente de l'abstrait au concret dans la pensée de Platon, nous nous permettons de renvoyer à nos *Études sur la fabulation platonicienne*, p. 55-57 et 64.

3. V. plus haut, p. 960.

DOUBLE OCTADRACHME DE LA CHALCIDIQUE

La monnaie que nous allons décrire faisait partie d'un petit lot de monnaies de la Macédoine et de la Thrace, acquis d'un émigré macédonien. Elle provenait, au dire de celui-ci, d'Ormilia, site de l'ancienne Sermylia, à l'extrémité septentrionale du golfe de Toroné[1]. Cette indication s'accorde avec le type, le poids et la fabrique de la pièce.

La pièce est en argent, recouverte d'une épaisse patine violette, d'une consistance cornée. Sur un point du revers, cette patine a disparu, et laisse voir un métal notablement affecté par la cristallisation[2]. Le flan est ovale (41 × 35 mm.), et présente sur sa tranche, à chaque extrémité, une arête oblique. On sait que cette particularité subsiste, après la frappe, sur la tranche des monnaies dont le flan a été coulé, sous une forme plus ou moins sphérique, dans un moule en deux moitiés : l'arête marque la suture de ces deux parties[3].

L'avers représente un masque de lion, à la langue pendante, à la crinière rayonnante, d'un style rude et vivant. Au revers est un carré creux divisé en quatre carrés égaux.

On admet généralement aujourd'hui que les monnaies de la Chalcidique, même les plus anciennes, sont taillées sur l'étalon attique[4]. La pièce que nous publions pèse 68 gr. 88, ce qui répond en effet, avec un écart vraiment insignifiant

1. Ad. Struck, *Makedonische Fahrten* (Vienne, 1907), p. 57.

2. Sur cette patine (« argent corné ») et sur ce processus de cristallisation, cf. O. Ravel, *Rev. numism.*, XXXVI, 1933, p. 14.

3. G. F. Hill, *Ancient Methods of Coining* (*Numism. Chron.*, II, 1922), p. 6.

4. P. Gardner, *History of Ancient Coinage* (Oxford, 1918), p. 197-199 ; K. Regling, *Münzwesen* (Pauly-Wissowa), p. 459.

dans une pièce aussi lourde, à seize drachmes attiques de 4 gr. 366 (69 gr. 86).

Cette pesante monnaie — la plus lourde que l'on ait publiée jusqu'ici — doit émaner d'un peuple riche. Parmi les villes de la Chalcidique, Acanthe a battu plus d'espèces en argent que toutes ses voisines. C'est aussi, avec Scioné[1], la seule ville de cette région, qui ait frappé au type du lion. De plus, le carré creux de ses monnaies est précisément fait comme

Fig. 1. — Double octadrachme de la Chalcidique.

celui que nous avons décrit. Il n'est donc pas improbable que notre pièce provienne de cette puissante cité.

La surface du revers, autour du carré creux, est rugueuse, alors qu'elle est fort lisse dès les monnaies les plus anciennes de la Thrace et de la Macédoine[2]. Cette circonstance, jointe à l'archaïsme rustique et vigoureux de l'avers, semble témoigner d'une date haute. Le carré creux, pourtant, n'est pas de l'es-

1. Monnaies de Scioné avec protome de lion : *Brit. Mus. Catal., Maced.*, Skione, n° 2 ; *Catal. de la coll. Jameson, Suppl. II*, n° 2447 ; H. Gaebler, *Zeitschr. für Numism.*, XXXIX, 1929, p. 25?-270 (avec attribution à Scithae près de Potidée). — Mon attention a été attirée sur ces pièces par M. E. S. G. Robinson.

2. Cette particularité est attribuée par G. F. Hill (*l. l.*, p. 31) à l'adoption d'un trousseau à face plane. Cette explication, s'il est vrai qu'elle rende compte de l'aplatissement des surfaces *à l'extérieur* du carré creux, ne semble pas rendre compte de l'aplatissement, rigoureusement égal, qui affecte les parties les plus saillantes *à l'intérieur* du carré creux. Il y a là, semble-t-il, un point de technique encore obscur. Mais il ne semble pas douteux que la platitude du revers, dans cette catégorie de monnaies, ne représente un progrès par rapport au revers à surface brute, et, partant, une date plus récente.

pèce la plus primitive, mais est très proprement divisé, de la manière qui allait devenir usuelle à Acanthe. On suppose que les plus anciennes monnaies connues de cette ville remontent aux alentours de 500. D'autre part, comme l'a montré Gardner[1], il est à peine probable que l'étalon attique ait été appliqué en Chalcidique avant 550. Notre pièce pourrait donc remonter à la seconde moitié du VI^e^ siècle.

Une monnaie aussi lourde dut, sans délai, paraître encombrante, et être remplacée par les tétradrachmes usuels. On s'explique, ainsi, qu'il en soit venu aussi peu jusqu'à nous.

Henri SEYRIG.

1. P. GARDNER, *l. l.*, p. 198.

LE CHANDELIER A SEPT BRANCHES SYMBOLE CHRÉTIEN ?

Dans l'article *Lucerna* du *Dictionnaire des Antiquités*, M. Toutain relève parmi les symboles le plus couramment employés sur les lampes chrétiennes antiques le chandelier à sept branches, « motif d'origine juive et qui devint chrétien »[1]. Avec une égale netteté, Dom Leclercq, en conclusion de l'article *Chandelier* du *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne* maintient « comme une règle archéologique l'absence du chandelier à sept branches sur les monuments chrétiens »[2]. La première de ces affirmations n'est étayée d'aucune preuve. Les arguments invoqués à l'appui de la seconde peuvent ne pas paraître décisifs. La question, maintes fois posée[3], reste ouverte. Je voudrais, dans ces pages, proposer une solution à ce petit problème d'iconographie chrétienne.

*
* *

Un premier fait est assuré, qui explique sans doute l'affirmation de M. Toutain : un certain nombre de lampes ornées du chandelier ont été trouvées dans des catacombes chrétiennes[4]. Dom Leclercq l'a noté, mais pose fort justement la question d'origine : utilisés par des chrétiens, ces objets ont-ils

1. *DA*, III, 2, p. 1329.
2. *DAC*, III, 1, col. 219.
3. Pour la bibliographie — antérieure à 1911 — cf. *DAC*, *l. l.*, col. 216. Se sont prononcés pour l'usage uniquement juif du symbole, entre autres de Rossi et C. Kaufmann, pour un usage chrétien, le P. Delattre et S. Reinach.
4. Cf. p. ex., Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage*, *Revue de l'art chrétien*, 1891, p. 298, nos 409-417.

été fabriqués par ou pour eux ? On sera tenté de répondre comme lui par la négative, si l'on considère que le chandelier est, aux premiers siècles de notre ère, l'emblème religieux juif par excellence : il joue dans la Synagogue le rôle qu'ont joué dans l'Église le monogramme d'abord, puis la croix[1]. C'est là un second fait qu'on n'a pas le droit de méconnaître. Compte tenu de l'hostilité qui dressait l'une contre l'autre les deux religions, il rend peu vraisemblable une utilisation habituelle par les chrétiens, et *a fortiori* une fabrication chrétienne d'objets ornés de ce signe (fig. 1).

Fig. 1. — Lampe à chandelier (d'après A. Reifenberg, *Denkmäler der Jüdischen Antike*, pl. 63, 2).

Elles ne seraient en effet concevables qu'au prix d'une interprétation nouvelle et spécifiquement chrétienne du symbole. Sans doute, les Pères ont volontiers retrouvé dans le candélabre l'image du Christ, de l'Église, de la croix ; plus tard, on reconnaîtra dans ses sept branches les sept dons du Saint-Esprit ; et l'imagination mystique du moyen âge ira jusqu'à en faire l'image de la Vierge[2]. Mais il est clair qu'aucune de ces interprétations — dont certaines sont exclues par leur date même — ne s'applique aux objets qui nous occupent. Formulées à propos de la Bible, elles ne représentent en l'occurrence qu'une application des méthodes de l'exégèse allégorique ou typologique qui, interprétant l'Ancien Testament tout entier en fonction du Nouveau, trouvera dans les rites, prescriptions et objets du culte juif, depuis le serpent d'airain et la circoncision

1. Innombrables figurations, p. ex. sur les inscriptions funéraires juives : cf. Frey, *Corpus Inscriptionum Judaicarum*, I, Rome-Paris, 1936, *passim*.

2. Références patristiques, illustrant ces diverses interprétations, *ap. DAC*, *l. l.*, col. 217, et Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*[2], Paris, 1877, art. *Candélabre*.

jusqu'au brin de laine rouge placé sur les cornes du bouc émissaire, la figure des choses à venir. Le chandelier dont elle se préoccupe, c'est celui du Temple, tel qu'il est décrit dans le Livre Saint[1]. Cette exégèse, toute rétrospective, ne vise nullement à légitimer l'usage chrétien du symbole, pas plus que les lampes où il est représenté ne sont à considérer comme une illustration de la pensée théologique de l'époque. Ce qui est figuré sur les lampes, c'est bien le chandelier lui-même, et non pas ce que les Pères ont voulu y reconnaître.

Symbole du judaïsme pour les fidèles de la Synagogue, tout au plus pouvait-il, transposé dans l'imagerie chrétienne, y devenir celui de l'Ancienne Loi. Le chandelier serait alors une figure non point synonyme mais en quelque sorte complémentaire ou symétrique de celle du Christ, ou de tel symbole spécifiquement chrétien ; et leur juxtaposition signifierait les deux étapes de la révélation. Cette explication a été formulée par Salomon Reinach à propos d'une très curieuse lampe de Carthage, où se trouvent superposés le Christ triomphant et le candélabre rituel : image, nous dit-on, de la Nouvelle Alliance s'appuyant sur l'Ancienne[2].

Si séduisante que puisse apparaître cette explication, elle ne saurait, nous le verrons plus loin, être retenue. Et par ailleurs, cet unique exemple mis à part, le chandelier est à peu près toujours représenté seul sur les lampes. Ou du moins, s'il est accompagné d'autres symboles, ce sont toujours des symboles juifs, *loulab*, *etrog*, *schofar*[3]. Jamais il n'est juxtaposé à une image proprement chrétienne. Or, si l'on conçoit bien

---

1. *Exode*, 25, 31-40 ; cf. 37, 17-24. Déjà la pensée judéo-alexandrine avait interprété le chandelier en allégorie non pas préfigurative, mais cosmique : pour Philon, suivi par Josèphe, il symbolise le feu éternel des astres, les sept planètes, les jours de la semaine, les sphères célestes : *Vita Mosis*, 2, 9, 102, cf. F. Cumont, *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, Paris, 1942, p. 484 sqq.

2. *Rev. archéol.*, 1889, 1, p. 412-413.

3. P. ex. A. Reifenberg, *Denkmäler der Jüdischen Antike*, Berlin, 1937, pl. 63, 1, 3 et 4. C'est un type de décoration extrêmement courant dans toutes les formes de l'art juif de l'époque : cf. p. ex. Reifenberg, *op. cit.*, pl. 63 (fresque de la catacombe de la Villa Torlonia) et 61 (relief de la synagogue de Priène) et Frey, *CIJ*, nos 151, 200, 225, 234, 254, 283, etc.

un diptyque Ancienne et Nouvelle Alliances, — l'iconographie médiévale est pleine de ces parallélismes symboliques — on ne saisit pas pourquoi les chrétiens se seraient attachés si souvent à représenter l'Ancienne seule, et au moyen d'un symbole qui était celui du culte rival et exécré.

Aussi bien, et en cela Dom Leclercq a pleinement raison, il y a tout lieu d'admettre que les lampes dites chrétiennes, ornées du chandelier, sont sorties d'officines juives[1]. Rien dans leur facture et leur ornementation ne les distingue des exemplaires certainement juifs. Et ce n'est point un hasard qu'elles aient été trouvées presque toujours dans des villes — Rome et Carthage par exemple — où existaient à l'époque d'importantes communautés juives.

Ce fait étant acquis, il reste à expliquer l'utilisation chrétienne de ces lampes. On peut avec Dom Leclercq[2], admettre que certaines d'entre elles ont été dérobées, au même titre que d'autres objets, fonds de coupes dorés par exemple, par des fidèles peu rigoristes et peu scrupuleux dans quelque catacombe juive voisine de la catacombe chrétienne où on les a exhumées. Il est possible aussi qu'elles aient servi dans certains cas à des Juifs convertis. Leur usage s'expliquerait alors, toujours d'après Dom Leclercq, par des raisons d'ordre pécuniaire : « Une lampe, si peu qu'elle coûte, coûte toujours à acheter » ; le nouveau chrétien garde celle qu'il a, pour « la faire servir en un lieu où on ne s'avisait guère de lui demander autre chose, sinon d'éclairer »[3]. C'est aussi l'avis de de Rossi, qui rappelle l'usage fait parfois par les chrétiens de lampes païennes[4].

Pareille argumentation ne me paraît pas décisive. La signification du chandelier dans l'usage juif était trop précise,

---

1. On notera que le chandelier est totalement absent de la peinture et de la sculpture chrétiennes antiques. Pourquoi les arts mineurs feraient-ils seuls exception ?

2. *L. l.*, col. 217, qui donne des exemples.

3. *Ibid.*, col. 219.

4. *Roma Sotterranea*, III, p. 616, à propos d'une lampe à chandelier trouvée dans la catacombe de Commodille.

trop spécifiquement religieuse pour que des convertis aient pu, sans éveiller les soupçons des autres chrétiens et de l'autorité ecclésiastique, continuer, même pour des raisons d'économie, d'en employer l'image. « Jamais, dit Dom Leclercq lui-même, un chrétien n'eût mis en action la théorie de ses docteurs et n'eût voulu employer comme signe de sa foi le chandelier qui aux yeux de tous caractérisait le Juif[1] ».

D'autre part, invoquer avec de Rossi l'emploi de motifs païens c'est, me semble-t-il, méconnaître la différence fondamentale qui les sépare de l'emblème juif. Des motifs païens qu'on rencontre parfois sur des monuments ou dans l'usage chrétiens, les uns sont susceptibles d'une interprétation symbolique qui s'accorde avec les croyances fondamentales du christianisme — ainsi, dans la peinture et la sculpture, Eros et Psyché — ; les autres — amours, génies, ou même figures de divinités traditionnelles — se sont peu à peu dépouillés de leur signification religieuse précise : ils sont alors simplement « profanes » plutôt que positivement « païens ». Ils supposent chez ceux qui les utilisent un certain laxisme ; ils représentent une concession à la mode, ou simplement aux habitudes du « siècle », plutôt qu'ils ne témoignent d'un attachement persistant envers la religion des Gentils[2].

Il en va tout autrement pour le chandelier, qui reste, dans toute la précision du terme, un symbole de foi. Des chrétiens fort convaincus pourront aujourd'hui, s'ils sont amateurs d'art, orner leur salon d'un marbre antique, ou d'un Bouddha, voire même faire sculpter sur leur pierre tombale un génie de la mort. Mais imagine-t-on un protestant arborant une médaille de la Vierge, ou un catholique la croix huguenote ? Et qui donc, voyant l'une portée par un converti du catholicisme, l'autre par un transfuge du protestantisme, pensera

1. *Ibid.*, col. 217.

2. Le même phénomène peut être noté dans le judaïsme : Orphée est figuré dans la synagogue de Doura, Hélios et les signes du zodiaque dans celle de Beth Alpha. D'autre part, on a retrouvé des lampes avec l'image de Jupiter et Minerve dans la synagogue de Délos, avec celle de Vénus dans la catacombe de Monteverde : cf. art. *Leuchter und Lampe*, *Encyclopaedia Judaica*, X, col. 820.

qu'ils aient voulu faire l'économie d'un nouveau bijou, et ne les soupçonnera aussitôt, et à bon droit, d'être restés marqués par leur ancienne religion ?

C'est sous cet angle, je crois, qu'il faut envisager la présence, dans les catacombes chrétiennes, du chandelier juif. On est en droit, me semble-t-il, d'y reconnaître l'indice d'un christianisme mal affermi, mieux encore, de tendances judaïsantes.

Aussi bien, les lampes, sorties selon toute vraisemblance d'ateliers juifs, ne sont pas seules en cause : elles peuvent laisser place, dans certains cas, à quelque hésitation. Aucun doute n'est possible lorsqu'il s'agit de figures dessinées *in situ*, c'est-à-dire de graffitti. Les explications proposées par Dom Leclercq ou de Rossi ne sauraient leur être appliquées. La figuration du symbole juif répond ici à une intention délibérée. Et sans doute est-elle propre à expliquer aussi l'usage chrétien des lampes à chandelier.

Dom Leclercq a attiré l'attention sur une inscription de Syracuse où figure « le monogramme du Christ accolé au chandelier à sept branches »[1]. Mais, ajoute-t-il aussitôt, « un doute subsiste : ce chandelier à sept branches en compte quatorze ou quinze au moins, et ressemble assez à une palme plantée debout » ; si bien qu'en définitive il se refuse à rien affirmer touchant la nature exacte de l'objet représenté (fig. 2).

On peut, je crois, être moins réservé que lui. Il arrive parfois que le chandelier soit représenté sur les monuments juifs avec un nombre de branches tantôt inférieur, tantôt supérieur à celui de la *menorah* rituelle[2]. Ces variantes ne sont pas du reste purement arbitraires. Elles répondent peut-être à un précepte rabbinique, codifié dans le Talmud, et qui interdit de fabriquer des luminaires reproduisant exactement le candélabre du Temple : on peut, dit le texte qui la

1. *L. l.*, col. 219 : cf. P. Orsi, *Gli scavi a S. Giovanni di Siracusa, Römische Quartalschrift*, 1896, p. 31, n. 30.

2. P. ex. Delattre, *Lampes chrétiennes de Carthage, Revue de l'Art chrétien*, 1891, p. 298, n° 417 : cinq branches ; Reifenberg, *l. l.*, pl. 51, dessin d'une catacombe romaine : neuf branches.

consigne, en fabriquer à cinq, six ou huit branches, mais non pas à sept[1]. Sans doute, cette prescription concerne uniquement, comme l'a noté Kaufmann[2], les objets d'usage journalier, les chandeliers véritables, et non pas leurs représentations figurées. Mais il n'est pas impossible qu'on l'ait parfois étendue à cette catégorie de monuments et qu'elle contribue, au même titre que la fantaisie des artistes, à expliquer la diminution ou la multiplication du nombre des branches sur certaines images.

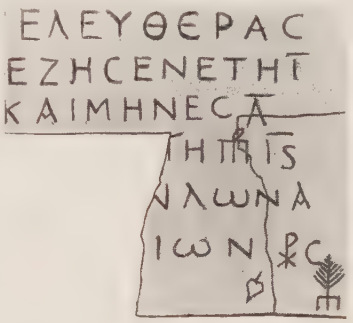


Fig. 2. — Inscription de Syracuse (d'après *Dict. d'arch. chrétienne*, art. *Chandelier*, col. 219).

Quant à la ressemblance avec la palme, elle est également assez commune ; et il est difficile, devant certaines figurations, de dire avec certitude s'il s'agit d'un *loulab* ou d'un chandelier très schématisé. Une influence par voisinage explique parfois cette ressemblance : chandelier et palme sont souvent représentés côte à côte et traités alors, de propos délibéré ou par simple maladresse, dans le même style. Mais dans ce cas il est néanmoins impossible de les confondre. Car le chandelier, même lorsque ses branches sont rectilignes[3] et non pas incurvées, est immédiatement reconnaissable au trépied, très caractéristique, qui lui sert de base, et qui jamais n'est donné comme support à la palme : ainsi sur un dessin de la catacombe de la Via Portuensis, qui me paraît propre à lever tous les doutes quant à l'inscription de Syracuse (fig. 3).

On y retrouve en effet, flanqué cette fois de la palme-*loulab*, et d'un étui pour rouleaux de la Loi, un chandelier

1. *B. Menahot*, 28 *b* ; cf. *b. Rosch Hasch.*, 24 *a* ; *b. Ab. Zara*, 43 *a*.

2. *Études d'archéologie juive*, *Revue des Études juives*, 1886, p. 52.

3. Disposition très fréquente : cf. Frey, *CIJ.*, nos 26, 97, 99, 210, 268, 334, 419, 469, 632, etc.

très grossièrement figuré, à *onze* branches, et muni de ce trépied qui apparaît sur d'innombrables figurations de la *menorah*[1]. La confrontation des deux dessins interdit, me semble-t-il, de suivre Dom Leclercq, lorsqu'il propose de reconnaître dans le trépied du graffitto syracusain « un petit instrument destiné à maintenir debout la palme ». Tout au plus peut-on supposer que le dessinateur s'est amusé à combiner en une sorte d'image synthétique chandelier et palme[2]. En tout état de cause, le dessin ne se conçoit qu'à partir d'un modèle juif. Il n'est pas impossible qu'en multipliant les branches du chandelier jusqu'à lui donner les apparences d'une palme, l'auteur ait voulu masquer le caractère véritable de la figure et la rendre incompréhensible pour des non-initiés : il s'agirait alors de crypto-judaïsme.

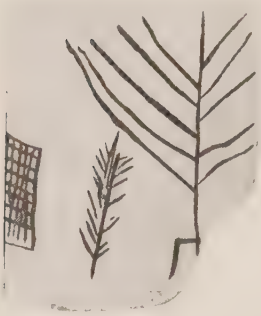


Fig. 3. — Symbole juif de la catacombe de la Via Portuensis (d'après Frey, *Corpus Inscriptionum Judaicarum*, p. 494).

On serait tenté d'interpréter de même le signe gravé à gauche du chandelier. A première vue il se présente comme une de ces *hederae distinguentes* si communes dans l'épigraphie antique comme signe de ponctuation et de séparation. Mais, voisinant ainsi avec le chandelier, et nettement en dehors de l'inscription proprement dite, il n'est pas exclu qu'il ait lui aussi un sens en quelque sorte ésotérique, et que, sous les apparences banales de l'*hedera*, il doive suggérer l'image, très schématique, d'un autre motif courant dans l'iconographie juive : l'*etrog* ou cédrat.

Ce dernier est communément représenté, avec ou sans la

1. P. ex. Reifenberg, *l. l.*, pl. 52 (fresque de la Villa Torlonia), 55 (sarcophage du Musée des Thermes), 56 (médaillon de verre palestinien), 61 (relief de la synagogue de Priène), et la lampe reproduite ici même, fig. 1.

2. Sur les interférences entre les deux motifs, cf. Galling, *Die Beleuchtungsgeräte im israelitisch-jüdischen Kulturgebiet. Ztschr. des deutschen Palästina-Vereins*, 46, 1923, p. 18-23 et pl. II.

palme, à côté du chandelier. S'il l'est assez souvent sous une forme ovoïde, il revêt aussi, fréquemment, cette forme de cœur ou de feuille de lierre, renflée vers le haut, effilée vers le bas, qui est celle des *hederae*[1]. Comme pour le chandelier et la palme, il semble qu'il y ait eu parfois attraction d'un motif sur l'autre. Peut-être, dans le cas présent, le dessinateur a-t-il joué sur leur ressemblance pour accentuer le caractère judaïque, ou judaïsant, de son grafitto. Ce n'est là sans doute qu'une hypothèse. Pour ce qui est du chandelier en revanche nous avons une certitude. Voisinant avec le monogramme, il n'est probablement pas destiné à symboliser l'Ancienne Alliance préparant la Nouvelle, mais à indiquer que le défunt se réclamait en même temps de la foi chrétienne et de la foi juive.

Le chandelier reparaît sur une autre inscription syracusaine, publiée elle aussi par Orsi[2]. Il est représenté cette fois sous sa forme classique, avec les sept branches et le trépied, et flanqué à gauche du *loulab*, à droite du *schofar*, sans adjonction d'aucun motif chrétien. Et cependant, à en juger d'après la forme des arcosoles et surtout des lampes à monogramme qu'on y a recueillies, la catacombe d'où provient l'inscription est chrétienne. La présence du chandelier autorise à la qualifier de judéo-chrétienne. Et cette qualification peut sans doute être étendue aux autres objets ou monuments où se trouve figuré le chandelier.

La vérité se situe donc à mi-chemin entre les opinions opposées de M. Toutain et de Dom Leclercq. Si l'on ne considère que le christianisme ecclésiastique, le chandelier n'a jamais été un symbole chrétien ; il n'appartient pas au répertoire iconographique orthodoxe. En revanche, il a été adopté çà et là par de petits groupements hétérodoxes et peut-être aussi, à l'intérieur de la grande Église, contre le gré de l'autorité

1. Ainsi Reifenberg, *l. l.*, pl. 44 (mosaïque d'Esfia), 61 (relief de Prière) et surtout 57 (verre doré de Berlin) et 58 (verre doré du Vatican) ; de même Frey, *CIJ*, nos 346, 397, 480. La tige, caractéristique de l'*hedera*, l'est aussi de l'*etrog* : *Mischna Soukka*, III, 6.

2. *Nuovi ipogei di sette cristiane e giudaiche ai Cappucini in Siracusa*, *Römische Quartalschrift*, 1900, pp. 195-196 ; cf. Frey, *CIJ.*, p. 468, n. 652.

ecclésiastique, et en trompant sa vigilance, par des judaïsants : Juifs incomplètement convertis, ou chrétiens de la Gentilité séduits par les pratiques juives.

***

Si ces conclusions sont fondées, elles jettent une lumière nouvelle sur la lampe de Carthage que je signalais plus haut (fig. 4). L'interprétation qu'en a proposée Salomon Reinach est irrecevable : en fait, le chandelier, renversé, est foulé aux pieds par le Christ, qui piétine en même temps, selon un schéma assez courant sur un certain type de lampe, le serpent infernal. Image de la victoire chrétienne sur le judaïsme ? A coup sûr. Mais peut-être aussi protestation contre les pratiques judaïsantes. La lampe en question me paraît supposer l'existence, et l'emploi par certains chrétiens, de ces lampes à chandelier qu'on a retrouvées en grand nombre à Carthage même. Elle est à rapprocher des textes conciliaires ou patristiques condamnant l'usage des phylactères, l'observance du sabbat, la consommation des azymes. Comme eux, elle traduit la réaction de défense de l'Église ancienne contre l'action persistante du νόσος ἰουδαϊκός, et singulièrement contre l'utilisation d'un emblème auquel, en plus de sa signification symbolique, la superstition populaire attribuait la vertu magique d'une amulette[1].

Fig. 4. — Lampe chrétienne de Carthage (d'après *Dict. d'arch. chrétienne*, art. *Afrique*, col. 737).

Marcel Simon.

1. Sur les tendances judaïsantes dans l'Église ancienne, cf. mon *Verus Israël, Étude sur les relations entre Chrétiens et Juifs dans l'Empire romain*, Paris, 1948, chap. XI et XII ; sur la vertu prophylactique et apotropaïque prêtée au chandelier à sept branches, E. Peterson, ΕΙΣ ΘΕΟΣ, *Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen*, Göttingen, 1936, pp. 279-281.

SUR UN PASSAGE DE LA CONVENTION DELPHES-SKIATHOS

La convention Delphes-Skiathos, publiée par M. P. Amandry, donne de curieux renseignements sur certains détails du culte delphique[1]. On y trouve notamment le tarif détaillé des sacrifices qu'on offrait probablement à l'occasion des consultations de l'oracle. Bien que l'inscription ait été commentée par l'éditeur avec beaucoup de perspicacité et d'une façon approfondie, j'ajouterai cependant, quelques observations qui pourront apporter un peu de lumière, je l'espère, sur certains points discutables du dit tarif.

Un accord détaillé relatif aux taxes qu'on payait à l'occasion des sacrifices devait comporter nécessairement des règlements correspondant aux différentes sortes d'offrandes[2]. Du point de vue financier il importait beaucoup de fixer différentes taxes pour des sacrifices différents. On sait que le culte grec connaissait plusieurs sortes de sacrifices : on sacrifiait des victimes dont la peau était enlevée, et d'autres auxquelles on ne l'enlevait pas ; il y avait des sacrifices offerts par des communautés et des sacrifices présentés par des particuliers ; on offrait des victimes de grande et de moindre valeur, comme par exemple des bœufs, des porcs, des chèvres, etc. On peut supposer qu'à Delphes, le culte régulier mis à part, on sacrifiait

1. *BCH*, 1939, p. 183-219.

2. L'accord Delphes-Phaselis fait exception, puisqu'on ne prescrit que le tarif maximum général. De même dans l'inscription *BCH*, 1939, p. 216, je vois un tarif général selon lequel la taxe est payée, peut-être, d'une part aux prêtres, d'autre part au sanctuaire ou à l'État (5 et 10 dr.).

surtout à l'occasion des consultations de l'oracle. Des textes nombreux nous apprennent que c'était la chèvre qu'on offrait le plus fréquemment. D'autre part nous savons par Plutarque qu'on sacrifiait aussi des bœufs et des porcs[1].

Les tarifs du culte delphique devaient donc viser différentes sortes de sacrifices pratiqués à l'oracle. On peut par conséquent supposer que dans la convention Delphes-Skiathos figurent différentes taxes qui correspondent aux différentes offrandes. D'ailleurs c'est ainsi que sont rédigés les règlements relatifs aux émoluments du culte qui revenaient aux sanctuaires et aux prêtres. Je ne rappellerai que deux exemples. Le prêtre d'Apollon de Milet touche différents γέρη selon différents sacrifices. On y distingue les sacrifices publics et les sacrifices des particuliers, les victimes dont les peaux étaient enlevées et celles dont on ne les enlevait pas, les sacrifices offerts par les étrangers et ceux offerts par les citoyens. A Pergame, dans le sanctuaire d'Athéna Nicephoros, on payait différentes taxes selon les différentes victimes. On y distinguait les sacrifices de bœufs, de porcs, de brebis. Dans d'autres règlements on distingue entre les sacrifices appelés δαρτά, μὴ δαρτά, εὗστά, etc.[2].

Je pense qu'il y a quelque chose de semblable dans le tarif de la convention Delphes-Skiathos. Il y est d'abord question des sacrifices dans lesquels les peaux des victimes revenaient au sanctuaire (l. 9-14), puis de ceux où il n'y avait pas de peaux (l. 15-19). A la fin, on parle des victimes les plus fréquentes à Delphes c'est-à-dire des chèvres. Amandry pourtant voit trois sortes d'occasions de payement des taxes : 1) simple sacrifice ; 2) consultation par les fèves ; 3) consultation par l'adyton. Je crois que, dans toutes les occasions, il s'agissait surtout de sacrifices préliminaires aux consultations (certainement depuis la ligne 15). Quant aux oracles par les fèves, Amandry les voit dans l'expression ἐπὶ φρυκτώ. En effet,

1. *Mor.*, 437 B-C.
2. L. Ziehen, *Leges sacrae*, p. 81.

Hésychios et Suidas expliquent que les φρυκτοί étaient des « fèves grillées », dont on se servait dans les tirages au sort et peut-être dans les pratiques de la cléromancie. A Delphes non pas toujours, du moins à une certaine époque la cléromancie était en grand respect. Plutarque lui-même semble faire allusion à la pratique divinatoire au moyen des fèves grillées[1]. Mais le duel ἐπὶ φρυκτώ est choquant. Les explications d'Amandry suggérant que ce duel se rapporterait à la cléromancie pratiquée avec deux fèves (par exemple une blanche et une noire), tirées de deux urnes, sont quelque peu artificielles. Le verbe φρύγω a le sens de « griller », φρυκτός désigne une chose « grillée », de la viande, des grains[2]. On peut penser que dans le langage cultuel de Delphes φρυκτός était le nom d'un sacrifice dans lequel l'offrande était « grillée ». Je ne peux malheureusement pas apporter de textes justifiant mon opinion, mais je me demande si le terme delphique ne correspond pas aux εἰλύται qu'on déposait à l'oracle de Trophonios à Lébadée[3]. Justement dans le passage en question de la convention Delphes-Skiathos, à côté de φρυκτόν, nous ne voyons pas de tarif intitulé ἐς τὸ δέρμα. Après avoir traité des sacrifices qui faisaient bénéficier des peaux (par exemple des bœufs) on parle de ceux dans lesquels on ne tirait pas profit de la peau (par exemple des gâteaux). Le tarif ici n'est pas plus élevé, ce qui prouve que sur ce point également on favorisait les Skiathiens.

Il reste à expliquer le prétendu duel ἐπὶ φρυκτώ. Je ne crois pas que ce soit un duel, mais plutôt le datif régulier : ἐπὶ φρυκτῷ[4]. La phrase ἐπὶ φρυκτῷ παριέναι aurait le sens : « consulter l'oracle après avoir fait un sacrifice préliminaire du genre φρυκτόν ». L'expression doit être technique, puisque nous la voyons déjà chez Euripide : ἐπὶ δ'ἀσφάκτοις μήλοισι...

---

1. *Mor.* 492 A.
2. Aristoph., *Vesp.*, 1331. *Eccl.*, 221. *Ran.*, 5111. Hippocr., p. 876. Athen., IX, 385 C.
3. *Leg. sacr.*, II, 71.
4. En supposant, il est vrai, que le lapicide a omis l'*iôta* final.

μὴ πάριτ' ἐς μυχόν[1]. Ἐπί avec le datif exprime ici la condition sous laquelle une chose est faite.

Le passage l. 19-23 concerne la taxe payée à l'occasion des sacrifices qui comportaient l'offrande des chèvres. Comme nous l'avons dit, c'était le sacrifice le plus fréquent dans les recours à l'oracle de Delphes. La taxe, en ces cas-là, comprenait une chèvre entière déposée sur la table d'offrandes, et d'autres choses prescrites par la coutume. Il semble que cette sorte de sacrifices préliminaires n'était pas suivie du banquet sacré ; aussi n'avait-on pas besoin de prescrire ce qu'on devait payer au sanctuaire et à l'État. Quant aux restitutions des lignes 18-20, il nous manque tout point d'appui puisqu'on ne sait même pas combien il y a de lignes perdues. Je préférerais παρατιθέμεν.

Il me semble donc que les taxes dont il s'agit dans la convention Delphes-Skiathos correspondent à différentes sortes de sacrifices préliminaires pratiqués à Delphes. Il était prévu qu'on sacrifiait soit des victimes δαρτά, soit des offrandes appelées φρυκτοί, soit la victime usuelle : une chèvre. Je traduis donc le passage discuté de la façon suivante : « Si l'on vient (à l'oracle) après avoir fait un sacrifice de l'offrande (appelée) φρυκτός, on paie pour un sacrifice public un statère et pour un sacrifice privé... »

F. Sokolowski.

Varsovie, 1948.

Note complémentaire. — Mon article était à l'impression quand j'ai pris connaissance, grâce à M. Georges Daux, du règlement cultuel d'Andros (publié maintenant dans *Hesperia*, 1949, p. 58 sqq.). Dans ce texte figurent des φρυκτοί à côté de σῖτος qu'une théorie d'Andros offre à Delphes. Le σῖτος est, comme le dit M. Daux, l'ἀπαρχή du blé, et les φρυκτοί doivent être, à mon avis, le premier pain de la récolte, fait de grains grillés. Je traduirais donc ἐπὶ φρυκτῷ παριέναι : « venir (à l'oracle) après avoir fait une offrande de φρυκτός » ou simplement « venir afin de faire une offrande de φρυκτός ».

F. S.

1. *Ion.*, 228-229.

STRABON ET LA DIVISION ADMINISTRATIVE DE LA CRÈTE

Minos aurait-il inventé le système de la décentralisation administrative et découpé son royaume en trois circonscriptions territoriales auxquelles il aurait assigné pour capitales trois villes fondées par ses soins ? Un passage de Strabon nous inviterait à le croire ; il est d'autant plus curieux que c'est le seul témoignage que nous ayons d'une division administrative dans un État préhistorique : « Ἱστόρηται δ' ὁ Μίνως νομοθέτης γένεσθαι σπουδαῖος θαλασσοκρατῆσαι τε πρῶτος, τριχῇ διελὼν τὴν νῆσον ἐν ἑκάστῳ τῷ μέρει κτίσαι πόλιν, τὴν μὲν Κνωσὸν ἐν τῷ καταντικρὺ τῆς Πελοποννήσου[1]. »

Les plus anciennes éditions du géographe transcrivent le passage sous cette forme que lui ont conservée par la suite la plupart des éditeurs[2]. Pourtant, de très bonne heure, on avait compris que le texte doit présenter une lacune dans le dernier membre de phrase. Casaubon déjà et Tzschucke l'avaient observé[3] et l'examen du manuscrit de Ghemistos le confirmait[4]. Impossible de ne pas songer au passage de Diodore qui paraît provenir de la même source : « Κνωσὸν μὲν ἐν τοῖς πρὸς τὴν Ἀσίαν νεύουσι μέρεσι τῆς νήσου, Φαιστὸν δ' ἐπὶ θαλάττης ἐστραμμένην ἐπὶ μεσημβρίαν, Κυδωνίαν δ' ἐν τοῖς πρὸς ἑσπέραν κεκλιμένοις τόποις καταντικρὺ τῆς Πελοποννήσου[5]. » Que l'on

1. Strab., X, 4, 8.

2. Cf. notamment les éditions de Kramer (1847), Meineke (1863), Jones (1917), les traductions de la porte du Theil (1814) et Tardieu (1894).

3. Casaubon, éd. 1587, p. 328 ; Tzschucke, éd. 1806, IV, p. 241.

4. Ms. parisien 1398, f° 61 R, l. 2 sq.

5. Diod. Sic., V, 75.

conserve la leçon des manuscrits de Strabon ou qu'on la complète en s'inspirant de Diodore, on a dans le rapprochement même des deux textes une preuve de leur authenticité. Et pour notre travail, c'est tout ce qu'il nous faut retenir, puisque la partie du fragment qui nous intéresse plus spécialement ne paraît pas avoir souffert.

Que faut-il alors penser du témoignage du géographe, ou de son auteur, sur la division administrative de la Crète ? La question n'a jamais été vraiment examinée. Les érudits se contentent généralement de paraphraser Strabon, ainsi Poland écrit simplement : « eine gewisse Organisation der ganzen Insel, eine Art Zerlegung im Verwaltungsbezirke, scheint Minos schon zugeschrieben zu werden, wenn die drei grossen von ihm gegründeten Städte in den verschiedenen charakteristischen Teilen der Insel verlegt werden »[1]. Une rapide étude géographique et historique va nous conduire à une appréciation critique du passage de Strabon.

1) *Les divisions naturelles*

La géographie physique d'un pays a naturellement une grande influence sur la forme que prend, ou que doit prendre le découpage administratif. Laissant donc de côté pour l'instant les facteurs économiques ou historiques, examinons d'abord les divisions naturelles de la Crète.

Nous avons affaire à une île éloignée du continent, et donc à un ensemble géographique indépendant. Elle est située entre l'Europe, avec laquelle elle communique par Cythère, l'Asie, à laquelle la relient les îles de Casos et de Rhodes, et l'Afrique. Toutefois, il est impossible de lui attribuer une unité physique. Le pays se trouve naturellement divisé en régions fort distinctes. Ce n'est pas la mer, ce ne sont pas les rivières, ce sont les montagnes qui jouent, dans la division naturelle de l'île, le rôle le plus décisif.

En effet les 2.000 km² de la Crète sont occupés presque en

1. *PW*, t. XV, *s. v. Minos*, col. 1907 (1932) ; cf. Perrot, *L'Ile de Crète* (1867), p. 6 ; Th. Buenger, *Crete in the Greek tradition* (1915), p. 31, etc.

totalité par une suite de trois massifs montagneux étendus de l'Ouest à l'Est sur les quelque 240 kms de longueur de l'île : Montagnes Blanches, Ida (Psiloriti) et Dicté (Lassithi). Certains en comptent quatre en ajoutant les monts de Sitia à l'Est, mais ils sont bien moins importants que les trois autres et l'énumération traditionnelle, qui remonte à Ptolémée[1], paraît la plus exacte.

Faut-il alors, avec Psilakis[2], diviser l'île en trois grandes régions correspondant à ces trois massifs ? Nous ne le pensons pas, car l'altitude des montagnes crétoises est telle et leur allure générale si escarpée qu'elles constituent bien plutôt des obstacles et des séparations que des centres de vie. Ainsi, par exemple, il suffit d'un rameau issu du Dicté vers le Sud pour former entre les bourgs actuels de Ano Viannos et d'Hiérapytna une ligne de démarcation absolue qui fait se tourner les habitants de Viannos vers Héraclion, en dépit des liens administratifs qui devraient les rattacher à leur chef-lieu Hiérapytna[3].

Par conséquent, c'est bien plutôt en quatre parties que la Crète est divisée par ses montagnes. Et les régions naturelles correspondent approximativement aux quatre départements actuels : l'Occident (Kydonia) à l'Ouest et au Nord des Montagnes Blanches ; le Centre-Ouest (Rhithymna) entre les Montagnes Blanches et l'Ida ; l'Isthme médian (Héraclion) avec les plaines de Cnossos et de la Messara entre l'Ida et le Dicté ; l'Orient (Hiérapytna) à l'Est du Lassithi.

Naturellement il serait facile de diviser et de subdiviser encore ces grandes régions. Des districts montagneux comme Kisamos et Selinon ou Sitia, des plaines dont la plus vaste, la

---

1. Ptol., III, 127. Parmi les tenants du système contraire, citons Hourmouzis-Byzantios, Κρητικά (Athènes, 1842), p. 2 ; G. Glotz, *Hist. gr.*, I, p. 30 ; Mlle Guarducci *(Inscr. cret., passim)* réserve le nom de Dicté aux monts de Sitia et appelle le Lassithi *Aegaeus mons*.

2. Ἱστορία τῆς Κρήτης, t. I, pp. 67, 138 et 198, suivant F. Bourquelot, *Huit jours dans l'île de Candie en 1861*, p. 53.

3. Cette situation a d'ailleurs fini par entraîner, tout dernièrement, la création d'une route Viannos-Héraclion.

Messara, n'a pas plus de 25 km. sur trois ou quatre[1], des bassins fermés comme l'Homalos des Montagnes Blanches ou le haut plateau du Lassithi, ont une individualité très marquée et c'est bien cette nature du relief qui a causé dans l'antiquité le morcellement si caractéristique de la Crète aux cent villes. Mais nous cherchons une division plus générale et devons nous en tenir aux éléments physiques les plus importants.

De ce point de vue, il faut conclure qu'une division de la Crète en trois régions paraît tout à fait arbitraire et injustifiée.

2) *Les données préhistoriques et archéologiques*

C'est à une conclusion analogue que nous aboutirons si nous passons en revue les données de la tradition légendaire et les témoignages archéologiques.

En effet, Homère connaît toute une série de villes crétoises rangées sous la bannière d'Idoménée[2], et il énumère expressément cinq races étroitement mêlées comme composantes de la population de l'île :

ἐν δ' ἄνθρωποι
πολλοί, ἀπειρέσιοι, καὶ ἐνενήκοντα πόληες,
ἄλλη δ' ἄλλων γλῶσσα μεμιγμένη, ἐν μὲν Ἀχαιοί,
ἐν δ'' Ετεόκρητες, ἐν δὲ Κύδωνες,
Δωριέες τε τριχάϊκες, δῖοί τε Πελασγοί[3].

Il faut donc négliger Achéens et Pélasges, comme le font Andron et Staphylos dont les fragments nous ont été conservés par Strabon[4], pour retrouver une division tripartite qu'on serait tenté de rapporter à Minos si, par définition même, la royauté minoenne ne nous transportait à une époque où les Doriens n'avaient point encore mis le pied dans l'île...

A cet âge préhistorique, c'est l'archéologie, et elle seule, qu'il faut consulter. Elle nous apprend que les très nombreux

1. Rappelons que la saison sèche dure sept mois en Crète, de mai à novembre : peu de cours d'eau méritent le nom de fleuves.
2. *Il.*, II, 648 sqq.
3. *Od.*, XIX, 173 sqq.
4. Strab., X, 4, 6.

sites du Minoen Ancien qui ont été fouillés, bien que d'importance inégale, témoignent d'une civilisation très largement étendue à toute une série de bourgs et de bourgades prospères : de Vassiliki à Gournès, de Pseira ou Mochlos à Palaikastro et Zakro, de Mallia enfin aux hameaux de la Messara, nous avons trop de centres florissants pour qu'on puisse parmi eux désigner des chefs-lieux[1].

Même les « premiers palais » qui correspondent certainement aux résidences des principaux chefs de l'île ne sauraient donner d'indication sur une organisation générale de la Crète : on en a retrouvé beaucoup plus de trois, souvent assez rapprochés comme ceux de Cnossos et Tylissos, ceux de Phaistos et Haghia Triada, parfois bien isolés au contraire, comme c'est le cas de Mallia ou de Gournia. Toute hiérarchie entre eux serait arbitraire. Et quand Cnossos domine les mers crétoises et fait respecter la loi en réprimant la piraterie vers 1450 environ[2], on constate que les centres provinciaux, jusque-là florissants, sont en pleine décadence, en Crète Orientale tout particulièrement où disparaissent Gournia, Pseira, Mochlos, Palaikastro, Zakro, etc., tandis que les palais mêmes de Phaistos, Haghia Triada, Tylissos et Malia, détruits dans la grande catastrophe de 1750[3], ou ruinés par la suite, ne sont plus reconstruits. Qu'il y ait donc une grande quantité de ces centres ou qu'il n'en subsiste qu'un seul, les évidences archéologiques sont en contradiction avec l'hypothèse d'une division administrative de l'île.

Notons d'ailleurs la remarquable pauvreté de l'Ouest crétois à travers toute la civilisation minoenne. En particulier, la prétendue capitale de l'Ouest, Kydonia, n'a jusqu'à présent rien donné d'intéressant pour ce qui précède l'époque hellénique[4].

---

1. Cf. en particulier la succession des cartes établies par J. D. S. Pendlebury, *The archaeology of Crete* (1939), *passim*, pour montrer la répartition des centres fouillés aux diverses époques.

2. Glotz, *Hist. gr.*, I, 35 ; *Civilis. égéenne* (1923), p. 53.

3. Cf. Evans, *Palace*, I, pp. 315 sqq., etc.

4. *AM*, 1900, p. 466 ; 1910, p. 150 ; Taramelli, *Mon. Ant.*, VI, col. 203 sqq.

3) *La Crète historique*

Faut-il donc attribuer aux temps historiques l'état de choses que Strabon rapportait au règne de Minos ?

Évidemment, la division préhistorique des populations de la Crète a laissé des traces dans les cités archaïques ou helléniques. Chacune d'elles possédait un territoire bien défini et menait contre les autres des guerres longues et terribles. Quatre villes surtout se disputaient la souveraineté, Lyttos, Kydonia, Cnossos et Gortyne[1]. Mais jamais leurs tentatives ne connurent de succès. Bien entendu, ces oppositions et ces jalousies excluaient la possibilité d'une articulation administrative de l'île.

Toutefois une ébauche d'unité se dessine vers la fin de l'époque hellénistique : il s'agit de l'union des États de l'île appelée κοινὸν Κρηταιέων[2]. C'était à vrai dire une ligue de petits États, et une ligue plus ou moins temporaire, puisque, le danger extérieur écarté, les cités recommençaient à se disputer. Il n'y avait assurément ni État commun et unique, ni administration centrale. Et la ligue même paraît avoir été dirigée, non pas par des magistrats spéciaux et fédéraux, mais bien par les représentants officiels des cités qui la composaient, par les « cosmes » dont le collège élu était à la tête de chacune des quelque trente villes mentionnées pour l'époque par les inscriptions[3].

Si limitée pourtant qu'ait été cette tentative d'unification, elle devait avoir laissé des traces et des souvenirs dans l'histoire et Strabon, qui enregistre d'autre part le rôle de bascule que jouait volontiers Kydonia dans la rivalité continuelle de Gortyne avec Cnossos[4], a pu être tenté de projeter dans le passé légendaire de l'île cet équilibre instable des trois forces

1. Pour l'histoire particulière de ces cités, cf. les résumés commodes de Mlle Guarducci, dans les introductions aux diverses sections des *Inscriptiones Creticae*.

2. Cf. Van der Mijnsbrugge, *The Cretan Koinon*, 1931.

3. Cf. *PW*, t. XI, 2, col. 1495 sq. et 1819.

4. Strab., X, 4, 11.

qui se partageaient l'île après la ruine et la disparition de Lyttos.

En tout cas, passé cette période, et du jour où les Romains s'emparent de l'île en 67 av. J.-C. pour faire d'abord d'elle seule, puis à partir de 27 av. J.-C. de la Crète et de la Cyrénaïque et trois siècles plus tard de la Crète et de l'Illyrie, une unité administrative de l'Empire, la Crète connaît une centralisation complète : de sa capitale, qui est alors Gortyne, son gouverneur régit directement toute l'île. On entend bien parler, à côté du proconsul ou propréteur, de questeurs et de légats[1], mais leur compétence n'est jamais limitée à une région déterminée de la province. Et les inscriptions qui nous ont gardé, spécialement à Hiérapytna, le souvenir de certains fonctionnaires romains[2] ne donnent jamais à penser que ces fonctionnaires aient pu être les préfets de circonscriptions territoriales découpées dans la province[2]. Le collège des cosmes qui subsiste dans les moindres cités conserve toutes ses attributions municipales d'autrefois[3] et paraît seul et directement responsable vis-à-vis de l'autorité centrale : le « protocosme » qui le préside est normalement un Crétois. On ne peut donc parler de décentralisation administrative sous la domination romaine.

Ainsi, quand il considère, dans le passage que nous avons examiné, que le roi Minos a établi un système de division administrative du territoire crétois, Strabon a certainement commis un anachronisme et subi l'influence de l'époque hellénistique qui venait de se terminer.

Il avait un peu partout sous les yeux le spectacle de la décentralisation qu'aimait à instituer l'empire romain, souvent sur le modèle de l'empire perse. Il lisait d'autre part dans les

---

1. Cf. *C. I. L.*, VI, 1, nos 51 et 1408 ; X, 1, no 135 ; XI, 1, no 1109 ; XIX, no 2925 ; DE BOISSIEU, *Inscr. ant. de Lyon*, 82 ; *CIG*, 2591 ; etc. Cf. aussi DION CASSIUS, LVII, 14.

2. Mlle GUARDUCCI, *Inscr. Cret.*, III, Hierapytna, 25-29.

3. Cf. notamment, Lappa honorant Hadrien ἐπὶ κόσμων τῶν σὺν.... (*Inscr. Cret.*, II, Lappa, no 13) ou Itanos honorant Septime-Sévère ἐπὶ πρωτοκόσμου Σωτηρίω Παιδέρωτος (*Ibid.*, III, Itanos, no 20), etc.

sources et il répète lui-même dans sa géographie que les villes les plus célèbres de la Crète sont au nombre de trois[1], chiffre d'ailleurs très aimé des anciens dans les divisions territoriales, à cause de sa valeur symbolique[2]. Il observait enfin que sinon de son temps, du moins dans un passé très récent sur lequel il possédait des renseignements personnels directs et circonstanciés[3], la Crète s'était trouvée divisée entre trois grandes cités rivales, Cnossos, Gortyne et Kydonia. Il s'est donc cru autorisé à faire remonter jusqu'à Minos l'apparition de cette division et il en fait une création administrative, une institution du légendaire législateur. La seule concession qu'il ait jugé devoir faire à certaines des traditions épiques fut le remplacement de Gortyne, dans la liste des trois chefs-lieux, par Phaistos qui passait peut-être pour plus ancienne.

L'analyse des documents d'ordre littéraire, physique, archéologique, ou historique, à laquelle nous venons de procéder, nous oblige donc à ramener à sa juste valeur le témoignage du géographe antique. A moins que le déchiffrement des archives crétoises ne nous mette un jour en présence de révélations inattendues sur le royaume de Minos, dans l'état actuel de la science, la décentralisation administrative de la Crète minoenne apparaît comme une extrapolation téméraire de Strabon, mal inspiré par sa connaissance de l'histoire hellénistique de la grande île.

C. D. Stergiopoulos.

1. Strab., X, 4, 53 ; Diod. Sic., V, 78.

2. Cf. par ex. Isocrate, *Panath.*, 270 ; Arist., *Pol.*, 1268^{b} ; Strabon, X, 1, 6, etc.

3. On sait que, par sa grand-mère maternelle, Strabon se rattachait à une famille macédonienne fixée à Cnossos (Strab., X, 4, 10).

MODEL OF THE MONUMENT OF THE LION OF AMPHIPOLIS

The monument of the Lion of Amphipolis, situated a few kilometers to the southwest of the ancient city of Amphipolis in Macedonia, was first seriously studied and published by archaeologists of the French School at Athens[1]. The large size of the lion and the excellency of its carving showed that the monument was of unusual importance, and this in spite of the fact that lion monuments were popular in the ancient Greek world. In particular, the Lion of Amphipolis was by far the most important of those in Greece proper. Why was it erected ? How was it related to the other lion monuments ?

At the time the French excavated the Monument, H. E. the American Minister to Greece, Mr. Lincoln MacVeagh, was a Trustee of the American School of Classical Studies at Athens and greatly interested in the classics. He himself had even made a study of the lion monuments of Greece. Little wonder, therefore, that he was tempted to excavate completely the monument at Amphipolis, although the work of clearing the site involved raising a good deal of money among those of his friends who loved Greece. But, the excavation was practically certain to bring to light new architectural fragments belonging to the monument — perhaps even an inscription which would tell in whose honor the monument was put up.

With the approval of both the Greek Archaeological

1. J. Roger, *BCH*, LXIII (1939), p. 4-42, *Le Monument au lion d'Amphipolis.*

Fig. 1. — The monument of the Lion of Amphipolis (model).

Council and the French School at Athens, Mr. MacVeagh's excavation was, consequently, undertaken. It was supervised by Professor Oscar Broneer, at that time Professor of Archaeology at the American School of Classical Studies at Athens, and carefully published by him in book form[1].

Unfortunately no dedicatory inscription was discovered in the course of the excavations. Nor did Professor Broneer find proof of a chamber within the monument, much as he would have liked to settle that point.

Perhaps the most important new feature revealed by the excavations of Mr. MacVeagh was the fact that the stepped pyramid above the main cornice terminated in a square platform, and that upon the square platform rested the decidedly rectangular base of the colossal lion. As the monument itself is square in plan, the square platform indicated that the steps of the pyramid had the same slope on all sides of the pyramid[2]. How did a square platform carrying a rectangular pedestal look in perspective? What better way is there to answer this question than by making a model of the monument (cf. Fig. 1)? As the model looks well from all the points of view which the ancient Greeks had of the monument, we must conclude, that the architect of the monument was thoroughly competent.

Gorham P. Stevens,
Honorary Architect
American School
of Classical Studies at Athens.

August, 1948.

1. O. Broneer, *The Lion Monument at Amphipolis*, 1941.

2. The steps in the case of the pyramid of the Mausoleum at Halicarnassus and in that of the lion monument at Cnidus are steeper at the sides than at the front and back of the monuments.

L'OPPIDUM DU CAYLA
COMMUNE DE MAILHAC (AUDE)

Le Cayla s'élève en bordure de la plaine narbonnaise, aux confins de l'Hérault et de l'Aude.

C'est une colline aux pentes escarpées. Depuis 1931, nous pratiquons des fouilles sur l'acropole, ceinturée de remparts, d'une superficie de 3 ha. environ. Malgré une sérieuse interruption due à la guerre, nous avons ainsi réuni de nombreuses observations.

L'oppidum présente sur toute son étendue des couches de ruines, pour la plupart incendiées, qui forment six niveaux.

Ces couches, presque toujours assez minces, ont subi au cours des siècles de nombreux remaniements. Les uns sont indubitables, mais d'autres ne pourront être décelés qu'à force de recoupements. La physionomie exacte de chaque niveau se précisera ainsi petit à petit.

Le niveau I, le plus ancien, est très pauvre en métal, mais extrêmement riche en céramique, jusqu'ici exclusivement *non tournée*, dont les formes et les décors sont analogues à ceux du 1er âge du Fer hallstattien.

Le niveau II, dont les vestiges incendiés emplissent des fonds de cabanes parfois entaillés dans le rocher, est lui aussi extrêmement riche en céramique. Les vases *tournés* y prédominent nettement. On y trouve en abondance de la céramique grise, unie, et d'autre à pâte claire rosée ou jaunâtre, ornée d'un décor géométrique peint à l'ocre. Les importations attiques sont représentées par des tessons à figures noires de la dernière moitié du VIe s.

Le niveau III est formé par les ruines de maisons en

pierres, de plan rectangulaire. D'après les débris qu'on y trouve, le haut des murs devait être en briques d'argile crue, et les toits en matériaux légers. Ces ruines renferment des fragments de vases grecs à figures rouges (du milieu du Ve s. environ, à la fin du IVe), accompagnés d'une abondante céramique tournée. Une importante série, à décor peint à l'ocre, est très voisine de la série analogue du niveau précédent.

Le niveau IV correspond à un habitat mal défini qui paraît englober le IIIe s. et la majeure partie du IIe.

Les niveaux V et VI, caractérisés respectivement par les céramiques d'Arezzo et de La Graufesenque, marquent seulement l'évolution d'un même village. On trouve là aussi des maisons en pierres sèches, un peu moins rudimentaires et souvent recouvertes de tuiles.

La céramique dite « ibérique »

Parmi les nombreuses découvertes faites au Cayla, il en est une qui soulève des problèmes importants. Il s'agit d'un objet en bronze, qui pourrait être un « calibre » de potier (fig. 1).

Il fut trouvé, le 3 octobre 1936, par M. Henri Martin-Granel, dans le niveau III, avec des tessons grecs à figures rouges de bon style[1]. C'est une lame de 0 m. 002 d'épaisseur. Les découpures des contours coïncident étrangement avec

1. M. Henri Martin-Granel, qui habitait alors Mailhac, a fouillé au Cayla, pendant les vacances, jusqu'en 1938. Il a très méthodiquement exploré près de 300 m² de terrain, et ses observations confirment exactement celles que nous avons faites en ce point, à côté de ses fouilles. Les niveaux II, III, IV et V y sont morphologiquement indubitables et nettement superposés. Les maisons en pierres du III reposent sur un fond de cabane entaillé dans le roc, où les bases des poteaux carbonisés et les vases écrasés sur place n'avaient pas été touchés, et sont recouvertes par le niveau IV, très nettement différencié par les grains de blé carbonisés qu'il renferme en masse compacte (sur près de 400 m²). Ce niveau brûlé sépare nettement les maisons en pierres du niveau III de celles du niveau IV qui viennent s'y superposer. C'est un fait qu'on peut encore vérifier sur place. Le niveau IV a livré ici des fragments de cratères côtelés, mêlés à diverses autres céramiques.

Tout le produit des fouilles de M. Martin-Granel est déposé chez nous, et c'est avec son autorisation que nous publions le « calibre ».

certains profils de rebords des vases peints à l'ocre (fig. 2).

L'origine précise de cette céramique est encore inconnue. On l'appelait « ibérique » à cause de sa ressemblance avec la céramique peinte à l'ocre trouvée en Espagne, mais les différences, dans le cadre d'une même technique, sont pourtant nombreuses. Elles font pressentir d'autres centres de fabrication, et seules des comparaisons portant sur une grande masse

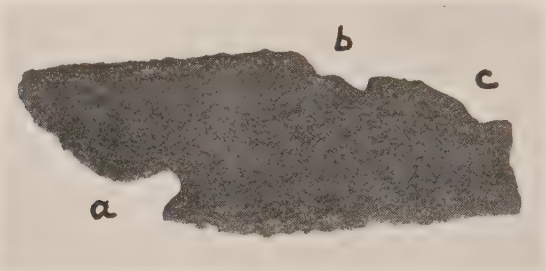


Fig. 1. — Calibre de potier.

de documents permettront de grouper les produits des différents ateliers.

Cette céramique abonde au Cayla, mais on ne peut guère classer un vase, surtout très grand, d'après un tesson dont l'aspect primitif a souvent été modifié par l'atteinte du feu.

Les vases intacts ou reconstituables avec certitude sont encore rares, et on ne peut davantage s'appuyer, pour cette étude, sur les formes et les décors.

Au contraire, le nombre et la variété des fragments de rebords permettraient dès maintenant une étude de leurs profils. Ils sont toujours moulurés de façon très typique, et nous aurions un précieux point de départ s'il était avéré que ces profils furent obtenus au moyen de calibres analogues à l'instrument de la figure 1[1].

1. Beaucoup pouvaient être en bois ; d'autres n'ont peut-être pas encore attiré l'attention des fouilleurs.

On pourrait penser, en effet, que tous les profils exactement identiques sortent du même outil et par conséquent du même atelier.

D'ailleurs, une étude rigoureuse de ces profils devra faire également ressortir le non-usage de calibres : s'ils ont été façonnés uniquement avec la main, on ne doit pas en trouver

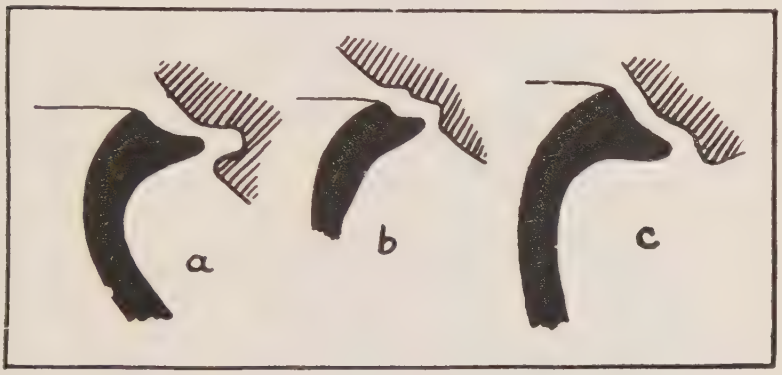


Fig. 2. — Rebords de vases calibrés selon l'instrument.

deux exactement semblables. Il nous semble pratiquement impossible d'obtenir une identité absolue sans moyens mécaniques.

D'autre part, il est évident que si cet instrument dénote vraiment un atelier de fabrication au Cayla, d'autres vestiges plus typiques (fours, déchets de fabrication, tours peut-être) s'y rencontreront tôt ou tard.

Les éléments indispensables, argile et ocre, ne font pas défaut aux environs immédiats, et le bois nécessaire au chauffage des fours ne manquait pas dans un pays plus boisé que de nos jours.

O. et J. TAFFANEL.

BUSTE-APPLIQUE TROUVÉ A VOLUBILIS

Le buste ici étudié (fig. 1) représente[1] une jeune femme, le sein droit découvert, la tête légèrement rejetée en arrière et tournée à gauche[2] comme si elle allait regarder un petit chevreau dont elle tient les pattes antérieures. Dans le pli du vêtement, qu'elle a détaché de son épaule droite, elle porte des fruits variés : grappe de raisins, pommes et une poire, ou un coing, ou une grosse figue. La chevelure est fortement tirée en arrière, au-dessus du front, mais bouffe au-dessus des oreilles et, en arrière de la tête, elle forme un nœud dont trois boucles allongées s'échappent gracieusement de chaque côté. La figure est joufflue, le cou gras et modelé sans finesse, l'épaule nue est ronde et les bras solides, sans beaucoup de caractère. La tunique est du genre des draperies à « flammes » sur le bord supérieur, mais des deux rangées de languettes superposées, celle du bas est de très faible relief, à peine visible ; la partie qui enveloppe le tronc tombe en plis droits, légèrement marqués, sans mouler les formes du corps.

L'objet était une applique : il est creux et la partie postérieure du tronc se termine par une couronne plate, mais dépourvue de tout système d'attache, griffe ou tenon, encoche ou trou. Il était donc fixé par soudure, mais il ne reste trace ni de plomb ni d'étain, ni de quelque autre liant. Le travail est bon ; sans doute les formes de la femme sont-elles un peu

1. Dimensions : H. 0,13 ; larg. 0,09 ; grand diamètre de la couronne d'applique postérieure : 0,08 ; largeur de l'anneau de couronne : 0,011. L'état de conservation est médiocre, la surface granuleuse.

2. La tête est beaucoup moins levée que ne la représente la photographie, prise un peu trop bas.

empâtées, le chevreau vraiment un peu trop petit, mais on devine à travers cette copie un peu gauche un modèle à l'attitude gracieuse. Surtout l'objet était richement travaillé :

Fig. 1. — Bronze d'applique trouvé à Volubilis (Maroc).

dans les yeux étaient incrustées des pupilles d'argent et les lèvres étaient figurées par une pellicule de cuivre rouge.

Le personnage représente à peu près certainement une divinité agreste, protectrice à la fois des fruits et des troupeaux. Il est difficile de lui donner un nom : ce n'est pas Pomone qui ne protégeait que les fruits, y compris d'ailleurs les raisins et les olives, et non les animaux. Les troupeaux, par contre, sont mis sous la sauvegarde de divinités mas-

culines : Faunus par exemple. Seule *Tellus* ou *Terra Mater* représente mieux le principe général de fécondité : comme Cérès elle est la mère des moissons, mais elle préside aussi à la naissance des êtres animés ; elle est dite *Genitrix*, nourricière[1].

« Fertilis frugum pecorisque Tellus »

dit Horace dans le *Chant Séculaire*[2].

On l'invoque au moment des mariages[3] et les jeunes mariés lui offrent des sacrifices[4]. Le bas-relief célèbre de l'Ara Pacis — une femme tenant deux enfants sur ses genoux, entourée d'une vache, d'une brebis, de céréales et de fruits — serait une représentation de Tellus, et un bas-relief apparenté provenant de Carthage représente aussi la Terre sous les traits d'une femme voilée tenant deux enfants, assise sur un rocher et ayant à ses pieds un bœuf, un mouton, un oiseau et des épis, avec des fruits dans son giron[5]. Il est fort possible qu'à Volubilis, comme à Carthage, on ait eu une dévotion particulière pour la Terre Nourricière, plus ou moins assimilée à Cérès dont les Carthaginois avaient rapporté le culte de leurs guerres de Sicile. Toutefois, l'absence de l'épi de blé est assez surprenante.

Mais la destination de l'objet favorise-t-elle cette interprétation ? Ce n'est pas certain. Il était fixé sur quelque panneau, et vraisemblablement soudé. Or nous possédons au Maroc des objets analogues dont la destination est bien connue : ce sont les ornements de *lecti deliaci :* bustes de Dionysos et de Silène, têtes de mules[6], couronnées de pampre ou de lierre, têtes de canards ou de cygnes, trouvés à Volubilis

1. *CIL*, 8309, à Cuicul (Djemila).

2. *Carm. Saec.*, v. 29.

3. Par exemple Virgile dans la scène de l'union d'Énée et Didon dans la grotte : *Énéide*, IV, 166.

4. Roscher, *Reallexicon...*, V, p. 331 sqq., p. 337 (sur le mariage) ; Daremberg-Saglio-Pottier, *Dict. des Ant.*, V, p. 78, *s. v. Tellus.*

5. A. Héron de Villefosse, *Musée africain du Louvre*, n° 56, pl. VIII, 1.

6. A. Piganiol, *Bull. arch. Com.*, 9 déc. 1940 ; Ch. Picard, *Rev. arch.*, 1947, I, p. 173 sqq.

et à Banasa. Or, la presque totalité — les têtes de cygnes mises à part — représente des personnages ou des animaux du thiase bachique. Et parmi eux nous attirerons l'attention sur le Dionysos (fig. 2) et les Silènes (fig. 3, 4).

Le Dionysos surtout est remarquable : ses formes et son attitude alanguie lui donnent un air féminin ; la tête est penchée avec un peu d'afféterie ; le bras gauche tient un rhyton, le droit, levé et mollement replié sur la tête, évoque l'image d'un dormeur à peine réveillé. Il est revêtu de la nébride ou plus exactement d'une peau de panthère dont la tête et les deux pattes de devant retombent de l'épaule sur le sein gauche. C'est bien le jeune dieu dans toute sa grâce qui s'apprête à répandre parmi les hommes le présent du divin breuvage.

Fig. 2.
Bronze d'applique trouvé à Volubilis (Maroc).

Les deux bustes de Silène, par contre, sont, chacun dans leur genre, d'un réalisme saisissant. Ce sont deux bons ivrognes dont l'un serre encore amoureusement contre son cœur une grosse grappe, son autre main ayant dû tenir un récipient[1]. Le visage pourtant n'est

1. Sur le n° 2, R. Thouvenot, *Congr. Soc. Guillaume Budé à Nice* (1935), p. 190.

pas bestial ; il exprime seulement un début d'ivresse, le vin n'a encore fait que réjouir l'âme du Silène, peut-être aussi chez l'un d'eux une passion inquiète : le désir de défendre sa coupe

Fig. 3. — Silène, bronze d'applique.

contre quelque ravisseur. Le travail en tout cas est admirable : les boucles de la barbe tombent en longues mèches calamistrées ; le front est ridé, des bourrelets de graisse indiqués un peu partout ; le nez épaté, les grosses lèvres sont communes à tous les Silènes dont le type est fixé par la tradition, mais ce qui est propre à nos deux bustes, c'est la vigueur avec laquelle l'expression des joyeux buveurs de vin

a été enlevée et la précision avec laquelle les couronnes de lierre et de vigne se détachent de la tête chauve.

Voilà donc trois personnages appartenant au cycle bachique, auxquels viennent se joindre les trois têtes de mules couronnées de lierre et de pampre, qui sont donc aussi des figurantes dans la cavalcade dionysiaque ; ces six objets avaient même destination ; ils ornaient ces lits de parade qui, primitivement, servaient aux lectisternes, mais se dégradèrent peu à peu de leur fonction religieuse pour ne plus servir qu'à de joyeux banquets profanes.

Fig. 4. — Silène, bronze d'applique.

Or ceci nous amène à proposer une autre explication de notre buste féminin : ne représenterait-il pas une bacchante ? Sans doute n'est-elle pas échevelée comme celles qui sont en proie au transport orgiastique, si ce n'est qu'elle a le sein droit largement découvert ; ses attributs ne sont pas spécifiquement dionysiaques, sauf la grappe de raisin et le chevreau qu'elle porte sur l'épaule, reconnaissable à ses longues oreilles pendantes, à ses petites cornes plantées droit et à sa queue mince et nerveuse. Or on sait le rôle que jouent boucs et chevreaux dans le culte de Bacchus : notamment les

Ménades, dans leurs transports furieux, les déchirent et en mangent la chair encore palpitante, ou bien elles allaitent elles-mêmes les petits chevreaux blottis contre elles, ce que peut-être s'apprête à faire notre personnage, et ils gambadent joyeusement dans le cortège bachique. Les fruits de toute sorte eux-mêmes ne sont-ils pas aussi des présents de Bacchus ? car il préside aux vergers aussi bien qu'aux vignobles, et c'est surtout le figuier qui lui était consacré.

Or nous connaissons des types de Ménade proches de notre buste, et qui ont servi justement d'appliques de meubles. C'est d'abord au Musée archéologique national de Madrid un petit buste de femme couronnée de pampre, ce qui permet de l'identifier ; comme la nôtre, elle a une épaule découverte, elle rejette la tête en arrière, mais d'un mouvement plus violent, et elle porte des fruits dans le pan de son manteau[1]. Au musée du Bardo, à Tunis, deux bustes-appliques provenant du navire antique naufragé en face de Mahdia représentent des Bacchantes : « Le rire largement éployé qui fait saillir les pommettes et se renverser la tête en arrière, le nez épaté, l'oreille caprine, caractérisent la joyeuse et triviale suivante de Dionysos, comme aussi la couronne de pampres posée sur les cheveux et dont le lemnisque retombe jusque sur les épaules, et la nébride passée sur l'épaule gauche. » Dans les yeux creux on avait dû couler de l'argent, comme dans la nôtre, mais elle ne portait pas de fruits dans le pli de la robe[2].

Notre buste n'est pas couronné de lierre ou de pampre et ne porte pas la nébride, mais son attitude, la grappe de raisin, le chevreau, constituent des présomptions qui nous autorisent, semble-t-il, à l'assimiler aux précédents : les artistes étant libres d'apporter des variantes à un modèle dont seuls les grands traits étaient fixés par la tradition. Si notre interprétation est juste, si notre buste-applique représente bien une

1. R. Thouvenot, *Catalogue des figurines et objets de bronze du Musée archéologique national de Madrid*, n° 166, pl. XI.

2. A. Merlin, *Bull. arch. Com.*, 1913, p. cclx, 3°, 1914, pl. LIII.

Ménade, nous sommes forcés de constater que, les têtes de cygne mises à part, tous nos ornements de *lecti deliaci* se rapportent au culte de Bacchus et ceci nous amène alors à la question du culte de Dionysos en Tingitane. Comme nous aurons l'occasion de le souligner ailleurs, il y a été fort répandu ; sa vogue y est attestée par des statues de marbre, des statuettes de bronze, des mosaïques, relativement nombreuses, et à Volubilis plus qu'à Banasa. Héraklès, au contraire, dont le mythe pourtant situait plusieurs aventures dans le pays comme Antée et les Hespérides, y est fort peu représenté. Qu'est-ce à dire ? Sinon que Bacchus recouvre peut-être quelque vieille divinité indigène, comme c'est le cas pour Baal-Saturne ou Tanit-Juno Caelestis à l'autre bout de l'Afrique Mineure ? Rien ne permet encore de l'affirmer, mais c'est un problème qu'il est maintenant permis de poser[1].

Raymond Thouvenot

1. Il l'a été au point de vue linguistique par M. Laoust, qui croit avoir trouvé la preuve de la persistance du nom même de Bacchus dans le parler berbère actuel.

LES DERNIÈRES ANNÉES DE DÉLOS SOUS LE PROTECTORAT DES AMPHICTIONS

On sait combien l'histoire de Délos sous le premier contrôle athénien reste fragmentaire et conjecturale. Les documents datés qui nous éclairent sur cette période sont rares et, pour certains, fort mutilés. Encore sont-ils très inégalement répartis. Un décret[1] et trois comptes rendus de gestion[2] pour le Ve siècle ; un décret de proxénie[3], quatre « actes »[4] et trois inventaires[5], plus ou moins complets, pour la première moitié du IVe ; deux rapports des naopes[6], une dédicace, un fragment de comptes des Amphictions[7] et quatre parties d'inventaires[8] après 350 : c'est

1. Décret de Sparte accordant l'indépendance à Délos (vers 403 ?) : F. Durrbach, *Choix*, I, p. 7, n° 8. Le haut de cette stèle a été retrouvé en 1946 : cf., provisoirement, *BCH*, LXXI-LXXII, 1947-1948, p. 415 et fig. 30, p. 417.

2. *IG*, I², 377 (a. 434/2) ; J. Coupry, *BCH*, LXI, 1937, I, p. 366-8 et fig. 1 (a. 410/09) ; *BCH*, LXI, 1937, II, p. 369, fig. 2 et pl. XXIX (a. 408/7).

3. F. Durrbach, *Choix*, I, p. 10, n° 10 (a. 369/8 et 363/2).

4. *IG*, II², 1634 (a. 393/2-389/8) ; 1635 (marbre Sandwich ; a. 377/6-374/3) ; comptes d'Αλ[κισθένης (a. 372/---) ; *BCH*, XXXV, 1911, p. 5 sqq., n° 1 ; cf. J. Coupry, *BCH*, LXII, 1938, p. 85 sqq. ; *IG*, II², 1638 (a. 359-8 ?).

5. *Timocratès : BCH*, X, 1886, p. 461 sqq. (a. 364/3) ; *IG*, II², 1639 (a. 355/4) ; *IG*, II², 1640 et 1643 (a. 354/3 ; textes rapprochés par J. Coupry, *BCH*, LXII, 1938, p. 246 sqq.).

6. Rapport de 346/5 : *BCH*, VIII, 1884, p. 293, n° 6 et XXIX, 1905, p. 420 sqq., n° 139 (cf. R. Vallois, *L'architecture... à Délos*, p. 32, n. 2) ; rapport de Philistidès (345/4) : R. Vallois, *ibid.*, *Appendice*, p. 414 sqq.

7. *BCH*, VIII, 1884, p. 294, n° 7 (341/0) ; *ibid.*, p. 296, n° 8 et p. 319, n° 20 (314/0), rapprochement signalé par J. Coupry, *REA*, XLIX, 1947, p. 79.

8. *BCH*, VIII, 1884, p. 298, n° 9, *traditio* de 342/1 à 341/0 ; *BCH*, VIII, 1884, p. 320, n° 21 et *BCH*, XXXV, 1911, p. 16, n° 4, *traditio* de 341/0 à 340/39 (cf. J. Coupry, *BCH*, LXII, 1938, p. 429 et *REA*, XLIX, 1947, p. 83, n. 2 ; *IG*, II², 1652 (334/3) ; *IG*, II², 1653 (332/1).

là jusqu'à maintenant tout notre avoir[1]. Ni l'écriture ni les graphies, passablement flottantes[2], ne suffisent à distribuer dans le temps les autres textes — une quarantaine au total — réduits parfois à d'infimes débris. Le dernier document daté est de 332/1 : c'est dire qu'entre cette date et l'année 314, au cours de laquelle Délos s'est affranchie de la tutelle athénienne[3], nous ne savons pratiquement rien de ce qui s'est passé dans l'île sainte. L'objet de la présente étude est de montrer par deux exemples que les plus anciens comptes de l'Indépendance permettent de combler en partie cette lacune et projettent rétrospectivement quelques lueurs sur les dernières décades du régime athénien.

I. — *Le régime des fermages et les variations des loyers*

Pendant la période amphictionique, comme sous l'Indépendance, les domaines ruraux d'Apollon étaient affermés pour dix ans. La règle est attestée dès 434/2[4] ; elle était déjà vraisemblablement formulée dans la ἱερὰ συγγραφή dont nous soupçonnons l'existence sous le protectorat athénien[5]. On aperçoit à certains indices qu'elle se maintint aussi longtemps que le régime lui-même[6].

Un second point est moins bien établi. Sous l'Indépen-

1. Nous ne tenons naturellement compte que des inscriptions publiées. Le fascicule I des *Inscriptions de Délos*, que préparent A. Plassart et J. Coupry (cf. J. Coupry, *REA*, XLIX, p. 78, n. 1), ajoutera prochainement aux textes déjà connus, revus et rapprochés, un lot d'inédits déliens.

2. Sur les conclusions que permettent les particularités orthographiques, la forme des lettres et la disposition στοιχηδόν, voir les remarques de Th. Homolle, *BCH*, VIII, 1884, p. 302-303, P. Roussel, XXXI, 1907, p. 348, n. 2 et E. Schulhof, XXXII, 1908, p. 7.

3. Diverses objections ont été présentées contre cette date traditionnelle. J'ai cru pouvoir la maintenir et la préciser dans une étude inédite sur la libération de Délos (voir, provisoirement, P. Mazon, *CRAI*, 1948). Cf. encore *infra*, p. 1029 et n. 3.

4. *IG*, I², 377, l. 20-21 : [τὴν γῆν τὴν ἐν Ῥηνεί]αι τὴν ἱερὰν ἐμίσθωσαν δέκα ἔτη. Cf. [l. 16] et, pour la pourpre, l. 25. C'était aussi la durée des baux à Athènes, Aristote, Ἀθ. πολ., XLVIII, 4.

5. J. Tréheux, *BCH*, LXVIII-LXIX, 1944-1945, p. 293 sqq. ; cf. J. H. Kent, *Hesperia*, XVII, 1948, p. 260.

6. *IG*, II², 1641 *b*, l. 7. Cf. J. Coupry, *BCH*, LXII, 1938, p. 246.

dance, à partir de 300, les baux des τεμένη étaient renouvelés dans les années dont le millésime se termine par 0[1]. En était-il déjà ainsi sous l'Amphictionie ? Certainement pas au v[e] siècle, puisque les fermes d'Apollon ont été louées pour dix ans en 434/3 et 443/2. Mais le document qui nous l'apprend révèle certaines dispositions particulières[2] ; il peut être antérieur à la promulgation d'un règlement général des fermages. En outre, le contrôle athénien sur Délos a subi une et sans doute deux éclipses[3] : des décalages ont pu en résulter dans le renouvellement des baux. Un fait incline à penser que, déjà vers la fin de l'Amphictionie, les périodes décennales commençaient avec les années de millésime 0. En 314, au départ des Athéniens, les hiéropes réadjugèrent les τεμένη pour quatre ans[4]. Cette durée est à Délos sans autre exemple. On en rend compte de façon plausible en supposant que le changement politique a interrompu au cours de leur sixième année des baux décennaux passés en 320[5].

La première inscription de l'Indépendance qui enregistre les revenus des fermes sacrées est le compte *IG*, XI, 2, 135, daté de l'année 313[6]. F. Durrbach en a restitué ainsi, avec grande vraisemblance, la formule initiale : [τῶν ὡμολογηκότων (*vel* φασκόντων) ἐπὶ - - -]ήρου ἄρχ[ον]τος εἰς τέ[τταρα ἔτη τὰ] |[μισθώ]-[2]ματα κατ' ἐνιαυτὸν ἀποδιδόναι οἵδε ἀπέδοσαν.

Suivent les noms de quatorze tenanciers, tous déliens, qui ont acquitté leur loyer, avec la désignation du domaine qu'ils exploitent et le montant du fermage. On reconstitue sans

1. F. Durrbach, *BCH*, XXIX, 1905, p. 443 et XXV, 1911, p. 19.

2. Les fermes de Délos ne sont pas louées la même année que celles de Rhénée (*IG*, I[2], 377, l. 15-20 et l. 20-24 ; sur la date des archontes déliens Euptérès et - - - ros, A. J. B. West, *AJA*, 38, 1934, p. 1-9 et B. D. Meritt, *Hesperia*, V, 1936, p. 378-380) ; l'ensemble des domaines déliens est adjugé en bloc à un même fermier (cf. l. 23 : ὥστε ἀποδιδόναι τὸμ μεμισθωμέ[νον]). Les différentes fermes de Rhénée sont-elles déjà toutes délimitées ? (l. 11 : τὴν Ῥήνειαν ὥρισαν αν - -) ?

3. L'une, sûre, entre 403 et 394 (décret de Sparte, cf. *supra*, p. 1008, n. 1) ; l'autre, seulement probable, après la « Paix du Roi » (386-378/7) : W. A. Laidlaw, *A history of Delos*, p. 76.

4. Cf. ci-dessous.

5. F. Durrbach, *BCH*, XXIX, 1905, p. 444 ; *IG*, XI, 2, 135, comm. *ad loc.*

6. F. Durrbach, comm. *ad loc.*

peine, à la lumière de ce document, les conséquences qu'eut la libération de l'île sainte sur la gestion des τεμένη. ---ήρης est l'archonte de 314. A la fin de l'été 314 s'achevait, si l'on accepte l'hypothèse proposée à l'instant, la sixième année des baux conclus en 320. Les Athéniens chassés, tous les contrats passés par les Amphictions furent résiliés *ipso facto* et les hiéropes déliens, successeurs des Amphictions, remirent en location les τεμένη pour quatre années nouvelles. Deux cas purent alors se présenter : les domaines exploités jusqu'en 314 par des colons athéniens — c'était, apparemment, la majorité — furent pris à bail par des fermiers déliens, à des prix sans doute différents de ceux obtenus en 320. Mais il est logique de penser que les fermes tenues par des Déliens depuis 320 — s'il en était[1] — leur furent laissées aux mêmes conditions de loyer, sauf pour les hiéropes à sanctionner pour quatre années nouvelles les contrats conclus par les Amphictions[2]. Cette induction vraisemblable trouve une confirmation dans l'examen du montant des fermages.

Sur les quatorze loyers payés en 313, on observe que quatre sont divisibles par 11. Le fermier du *Leimôn* (l. 3) paie 781 dr., soit 710 + 71 ; celui de *Skilônéia* (l. 8-9) 506 dr., soit 460 + 46 ; celui de *Limnai* (l. 13) 770 dr., soit 700 + 70 ; celui de *Nicou Chôros* (l. 14) 440 dr. (400 + 40).

Ces chiffres ne sont pas dus au hasard. Ils représentent la somme d'un fermage antérieur et de l'ἐπιδέκατον[3]. On sait en quoi consistait cette facilité, définie par de nombreux exemples à l'époque de l'Indépendance[4]. Elle permettait au fermier

1. *Infra*, p. 1020.

2. F. Durrbach, *BCH*, XXIX, 1905, p. 445.

3. La remarque a déjà été faite par A. Jardé (*Les Céréales dans l'Antiquité grecque*, p. 82, n. 1) qui n'en a pas tiré les conséquences nécessaires ; cf. J. H. Kent, *l. c.*, p. 260, n. 49 et p. 264. Sur l'intérêt que présente l'examen des chiffres de loyers pour déceler les suppléments d'ἐπιδέκατον, G. Glotz, *REG*, XLV, 1932, p. 244.

4. Sur cette pratique, Th. Homolle, *BCH*, XIV, 1890, p. 431 ; J. H. Kent, *l. c.*, p. 270-1. La règle était insérée dans la ἱερὰ συγγραφή de l'Indépendance (cf. *IG*, XI, 2, 287, *A*, l. 174 : καὶ οἵδε τῶν μεμισ[θω]μένων ἐπέβαλον τὰ ἐπιδέκατα κατὰ τὴν συγγραφήν. Elle était déjà sûrement en usage dès les premières années de l'Indépendance : M. Lacroix, *BCH*, LVI, 1932, p. 373 ;

de rembailler pour une nouvelle période sans courir les risques d'une adjudication nouvelle, à charge d'augmenter son loyer du dixième. Or, quand les ἐπιδέκατα inscrits dans les chiffres du compte 135 peuvent-ils avoir été consentis ? Ce n'est évidemment pas en 314. Car il eût été abusif alors d'imposer aux mêmes fermiers déliens, restant dans les mêmes fermes, un supplément de prix pour les quatre dernières années d'un bail qu'ils avaient eux-mêmes conclu. Les chiffres qu'accuse le compte 135 sont donc ceux de 320. Et il est clair que les fermiers du *Leimôn*, de *Skitônéia*, de *Limnai* et de *Nicou Chôros* s'étaient déjà vu adjuger ces domaines en 330 aux prix respectifs de 710, 460, 700 et 400 drachmes.

Si l'on accepte ce point, trois remarques, d'une portée plus générale, en pourront être déduites :

1° La plus immédiate est que la clause de l'ἐπιδέκατον n'est pas une innovation des hiéropes, mais qu'elle était déjà appliquée par l'administration athénienne[1]. On ne doutera guère non plus qu'elle ne fût déjà formulée dans la ἱερὰ συγγραφή des Amphictions. C'est là une preuve nouvelle à l'appui de la thèse que j'ai tenté de soutenir ailleurs : les hiéropes de l'Indépendance n'ont fait, le plus souvent, en matière juridique, que reprendre à leur compte les méthodes des administrateurs athéniens et les différences qu'on observe entre les deux gestions sont moins de principe que d'application[2].

2° Les spécialistes de l'histoire économique antique ont prêté une attention particulière aux inscriptions financières déliennes qui nous fournissent, avec les papyrus ptolémaïques,

---

J. H. Kent, *BCH*, LXIII, 1939, p. 233 ; J. Tréheux, *BCH*, LXVIII-LXIX, 1944-1945, p. 285. Elle n'était pas appliquée à la location des immeubles bâtis (S. Molinier, *Maisons sacrées*, p. 50-51) et elle fut abandonnée, pour les fermes elles-mêmes, par les administrateurs athéniens après 166 (J. H. Kent, *l. c.*, p. 315).

1. On ne s'expliquerait pas, s'il en était autrement, qu'elle fût appliquée par les hiéropes dès 314 ; cf. *supra*, p. 1011, n. 3-4. Dans un important article dont je n'ai pris connaissance qu'au moment de la correction des épreuves, J. H. Kent, *Hesperia*, XVII, 1948, p. 260 et n. 49, admet aussi cette conclusion. Il fait observer que l'introduction de la pratique de l'ἐπιδέκατον semble postérieure au milieu du IVe s. (*ibid.*, n. 51), mais l'argument qu'il invoque crée seulement une présomption.

2. J. Tréheux, *BCH*, LXVIII-LXIX, 1944-1945, p. 295.

les renseignements les plus nombreux sur l'évolution des prix et des salaires, le loyer des maisons et de la propriété foncière à l'époque hellénistique[1]. Dans ce dernier secteur de l'économie, ils ont observé que le loyer des fermes à Délos n'avait cessé de s'élever entre 314 et 297 et qu'il s'abaissait ensuite régulièrement au IIIe siècle et dans la première partie du second[2]. Plus récemment, Fr. Heichelheim a montré que si, de fait, la hausse des rentes foncières avait été constante à la fin du IVe siècle, leur chute entre 297 et 166 n'avait été ni aussi régulière ni aussi générale qu'on l'a dit[3]. Mais les conclusions de ce dernier savant ont été contestées sur certains points par J. A. O. Larsen[4]. L'examen critique des documents méritait donc d'être repris dans un travail d'ensemble, que J. H. Kent vient opportunément de nous livrer[5] : au tableau des fermages que ce savant a dressé pour la période amphic-

---

1. On en jugera à la lecture des plus récents ouvrage d'histoire économique, notamment : Fr. Heichelheim, *Wirtschaftliche Schwankungen der Zeit von Alexander bis Augustus*, p. 48-56, 78-83, 115, 125-136 et les tableaux et graphiques annexés au volume ; *Wirtschaftsgeschichte des Altertums, passim ;* J. A. O. Larsen, *Roman Greece in* T. Frank, *An Economic Survey of Ancient Rome*, IV, p. 334-357 et *infra, passim ;* M. Rostovtzeff, *The Social and Economic History of the Hellenistic World, passim*, etc.

2. Cette théorie a été formulée par les éditeurs des textes dès leur première publication : Th. Homolle, *BCH*, VI, 1882, p. 65 ; F. Durrbach, XXIX, 1905, p. 439-440 ; XXXV, 1911, p. 29-31 ; E. Schulhof, XXXII, 1908, p. 22 (cf. E. Ziebarth, *Zeitschrift f. vergl. Rechtwiss.*, XIX, 1906, p. 272-298). P. Guiraud, *La propriété foncière en Grèce*, p. 512, l'a repoussée, mais P. Roussel a montré, *DCA*, p. 146, n. 3, que les chiffres sur lesquels Guiraud fonde sa réfutation ne correspondent à aucune réalité. Cf. le tableau dressé par Fr. Heichelheim, *Wirtsch. Schwank.*, p. 134 sqq., n° XV (en partie rectifié par G. Glotz, *REG*, XLV, 1932, p. 243-4 et J. A. O. Larsen, *Roman Greece*, p. 402-7) et le graphique de la pl. I et, en dernier lieu, J. H. Kent, *l. c.*, p. 302 sqq.

3. *Op. cit.*, p. 82-3.

4. *L. c.*

5. *The Temple Estates of Delos, Rheneia and Mykonos, Hesperia*, XVII, 1948, p. 243-338 : cet article exhaustif prendra place désormais aux côtés du livre de S. Molinier sur les *Maisons sacrées* dans la série, à constituer, des études d'histoire économique délienne. J'ai réuni les éléments d'un travail analogue sur les *Impôts du sanctuaire* (τέλη). D'autres monographies régionales du même genre seraient précieuses (pour Délos, p. ex., sur les prêts à intérêt, les salaires, le prix des denrées, etc.) : elles prépareraient utilement les synthèses des historiens de l'économie antique.

tionique[1], les données fournies par les premiers comptes de l'Indépendance nous paraissent apporter diverses précisions.

Avant 314, les inscriptions amphictioniques ne nous offrent que des données sporadiques, éparses dans des textes durement mutilés et d'autant plus malaisément exploitables que la majeure partie des documents n'est pas datée[2]. Les remarques précédentes aideront du moins à en coordonner quelques-unes.

Pour le v^e^ siècle et le début du iv^e^, nous disposons de quelques chiffres globaux. La totalité des fermes déliennes, avec les maisons et les vergers, est louée, en 434/3, 716 dr. pour la première année du bail et 800 dr. au moins pour les neuf années suivantes[3]. En 410/09, les fermages déliens dépassent 1.000 dr.[4] ; ils atteignent 1.242 dr. en 376/5-375/4 et 1.522 dr. en 374/3[5]. Il semble donc, à première vue, qu'il y ait hausse constante des rentes. Mais, à Rhénée, une impression contraire paraît se dégager de l'examen des prix. L'ensemble des propriétés d'Apollon, dans l'île sujette, rapporte 7.710 dr. de 432/1 à 425/4[6], plus d'un talent, avec la pourpre, en 410/09[7], 6.610 dr. en 376/5 et 375/4, moins de 6.400 en 374/3[8]. En fait, aucun de ces chiffres, précieux à d'autres égards, n'est instructif pour notre recherche[9]. Tel revenu

1. *L. c.*, p. 258-262.

2. L'étude de Fr. Heichelheim commence pour Délos en 314 et ce point de départ semble imposé par les documents eux-mêmes. Cf. J. A. O. Larsen, *Roman Greece*, p. 404 : « There is little material for determining the trend of rents in the Athenian period... From these statistics it is not safe to draw any conclusion concerning the trend of rents in the Athenian period. » J. H. Kent (*l. c.*, p. 261) constate seulement la « remarquable stabilité » du revenu des domaines pendant cette période.

3. *IG*, I², 377, l. 15-20.

4. *BCH*, LXI, 1937, I, p. 366, l. 21-23.

5. *IG*, II², 1635, l. 28-31 et 65-66.

6. *IG*, I², 377, l. 20-24.

7. *BCH*, LXI, 1937, I, p. 366, l. 19-21.

8. *IG*, II², 1635, l. 26-28 et 64-65 ; cf., pour ce dernier chiffre, J. H. Kent, *l. c.*, p. 259, n. 47.

9. *Contra :* J. H. Kent, *l. c.*, p. 261.

s'entend avec la ferme de la pourpre, les autres sans elle. En 434/2, les οἰκίαι et les κῆποι sont affermés avec les τεμένη[1] ; le sont-ils encore plus tard ? Surtout, nous soupçonnons, d'après divers indices, que le domaine du dieu s'est constitué progressivement[2] et il faudrait, pour raisonner valablement, mettre à chaque fois le montant des fermages en parallèle avec le nombre, l'extension et l'équipement des fermes[3]. Une telle confrontation nous est évidemment refusée[4].

A partir de 359/8, au contraire, les propriétés foncières d'Apollon se présentent dans les actes des Amphictions sous les mêmes désignations qu'au temps de l'Indépendance et le revenu qu'elles fournissent au trésor sacré est détaillé pour chacune d'elles[5]. Au hasard de textes fragmentaires se lisent ou se restituent les noms de quatorze sur quinze des fermes mentionnées en 313 : à Délos, l'*Hippodrome*, associé ou non à son κῆπος ou à l'*Aphèsis*[6], *Leimôn*[7], *Lycônéion*[8], *Phoinikes* ?[9],

---

1. *IG*, I², 377, l. 15-16.

2. Cf. *supra*, p. 1010, n. 2.

3. Cf., pour l'Indépendance, les pénétrantes observations de J. A. O. Larsen, *Roman Greece*, p. 405-6 et J. H. Kent, *l. c.*, p. 302-313 : la baisse des loyers, au IIIe s., peut tenir pour certains domaines à des raisons particulières autant qu'à un fléchissement général du cours des denrées ; p. ex., des arbres fruitiers ou des plants de vigne ont été arrachés, etc.

4. Les caractères de notre documentation justifient donc pleinement, jusque vers 360, l'opinion de J. A. O. Larsen, rappelée ci-dessus, p. 1014, n. 2.

5. Il semble que les Amphictions distinguent déjà les différents fermiers de Rhénée dans le compte très mutilé de 408/7 (J. Coupry, *BCH*, LXI, 1937, p. 369, II, l. 7-10), mais le marbre Sandwich enregistre encore des revenus globaux pour les années 376/5-375/4 et 375/4-374/3.

6. *IG*, II², 1638, *A*, l. 16-18 ; 1641, *A*, l. 8-9 ; 1641 *a*, *A*, l. 11 (pour la numérotation des lignes de ce fragment, on tiendra compte de la révision de J. Coupry, *BCH*, LXII, 1938, p. 245) ; *BCH*, VIII, 1884, p. 313-4, nº 15, l. 10.

7. *IG*, II², 1641, *A*, l. 11 ; 1641 *a*, *A*, l. 11-12. Dans une étude publiée récemment, *BCH*, LXX, 1946, p. 160, W. Deonna écrit que « ce domaine n'était pas nécessairement situé dans l'île même, mais peut-être à Myconos ou à Rhénée ». En fait, les textes (cf., déjà, ceux mentionnés ci-dessus) ne laissent pas place au doute : *Leimôn* fait partie des fermes de Délos.

8. *IG*, II², 1638, *A*, l. 18.

9. *IG*, II², 1637, l. 23 : τῶν Φ<ο>ι[νίκων. Restitution de F. Durrbach, jugée peu sûre par J. Coupry, *BCH*, LXII, 1938, p. 242.

Soloè[1], l'*Episthénéia* (?)[2] ; à Rhénée, la *Charèléia*[3], *Dionysion*[4], *Limnai*[5], *Nicou Chôros*[6], *Panormos*[7], *Porthmos*[8], *Pyrgoi*[9], *Rhamnoi*[10] et la *Skiłônéia*[11]. Les chiffres des rentes sont assez fréquemment conservés et il devient instructif, cette fois, de les mettre en rapport avec les loyers correspondants, indiqués par les premiers comptes de l'Indépendance.

---

1. *IG*, II², 1638, *A*, l. 15 ; 1641, l. 13. Dans ce dernier texte, la pierre, que j'ai revue à Athènes en 1948, donne pour le loyer de *Soloè* Γ · Γ, c'est-à-dire Γ[Δ]Γ. J. H. Kent (*l. c.*, p. 261, n. 52) a lu Η[Δ]Γ, mais le Γ initial, déjà noté comme sûr par Kirchner, m'a paru clair sur le marbre.

2. *IG*, II², 1638, *A*, l. 19 ; 1641 *a*, *A*, l. 12. L'histoire de ce domaine est complexe et a donné lieu à une bibliographie déjà abondante. On peut admettre, sous réserves, qu'il fut confisqué à Épisthénès en 375 avec ses autres biens (Th. Homolle, *BCH*, XIV, 1890, p. 434 ; F. Durrbach, *BCH*, XXIX, 1905, p. 437 ; J. H. Kent, *l. c.*, p. 257 et n. 36 ; *contra :* A. Jardé, *Céréales*, p. 147, n. 1, suivi par Fr. Heichelheim, *Wirtsch. Schwank.*, p. 134, n. 1 ; G. Glotz, *REG*, XLV, 1932, p. 243 et J. A. O. Larsen, *Roman Greece*, p. 405) : aux arguments nouveaux invoqués par J. H. Kent en faveur de cette thèse *(l. c.)*, on ajoutera les restitutions proposées par J. Coupry aux comptes *IG*, II², 1638, *A*, l. 19 (*BCH*, LXII, 1938, p. 243) et 1641 *a*, *A*, l. 12 (*ibid.*, p. 245). Mais il paraît sûr que l'*Episthénéia* est redevenue propriété privée avant 313, puisqu'elle sert de gage à une dette (*IG*, XI, 2, 135, l. 22-23 : Θαρσύ[νω]ν Ἱερογνώτου ὑπέρ τῆς γῆς τῆς Ἐπισθενείας τό[κ]ον · ΗΗ·) : c'est, en effet, le seul sens qu'on puisse donner à ὑπέρ dans ce texte ; A. Jardé *(l. c.)* le jugeait à tort insolite, car il est bien attesté (cf., p. ex., *IG*, XI, 2, 158, *A*, l. 25) et a été clairement expliqué par Th. Homolle (*BCH*, XIV, 1890, p. 451-3). Faut-il croire que, la confiscation qui frappa Épisthénès présentant un caractère politique, sa ferme fut exceptionnellement rendue à ses descendants lors de la libération de Délos ? En tout cas, l'*Episthénéia* fit retour au domaine sacré vers 290, sans doute, comme Jardé le suppose, par suite de la défaillance du débiteur.

3. *IG*, II², 1638, *A*, l. 11.

4. *Ibid.*, l. 13 ; 1641 *a*, *A*, l. 13.

5. *IG*, II², 1638, *A*, l. 9.

6. *BCH*, VIII, 1884, p. 313-4, n° 15, l. 5, où je complète Νί]‹κ›ου χώρου (sur l'orthographe, W. Crönert, *Österr. Jahresh.*, XI, 1908, *Beiblatt*, col. 187).

7. *IG*, II², 1638, *A*, l. 10 ; *BCH*, VIII, 1884, p. 313-4, n° 15, l. 12.

8. *IG*, II², 1638, *A*, l. 8 ; *BCH*, VIII, 1884, p. 314, n° 16, l. 4. J. Coupry veut bien me signaler qu'il lit ainsi ce dernier texte : ε]ὺς · Τὰ ἐμ Πορθμῶι · ΗΗ---.

9. *IG*, II², 1637, l. 22, avec le supplément de F. Durrbach, indiqué par J. Coupry, *BCH*, LXII, 1938, p. 242.

10. *IG*, II², 1641 *a*, *A*, l. 8 (J. Coupry, *l. c.*, p. 245).

11. *IG*, II², 1638, *A*, l. 12 ; 1641, *A*, l. 16 (cf. J. Coupry, *l. c.*, p. 244). Je laisse de côté la mention incertaine de ἡ Φ[υταλία ?, *IG*, II², 1638, *A*, l. 19-20 ; le domaine, sis à Délos, n'est affermé sous l'Indépendance qu'à partir de *ca.* 290 (*IG*, XI, 2, 158, *A*, l. 14). Mais cf. le cas de l'*Episthénéia*, *supra*, n. 2.

De cette comparaison ressortent deux faits capitaux : les rentes foncières ont baissé entre 374/3 et 359/8[1] et ont remonté dans des proportions considérables entre 359/8 et 314 : la statistique qu'on peut établir sur sept domaines accuse, entre ces deux dernières dates, une plus-value d'environ 155 %.

Encore convient-il de préciser ce résultat. Les rentes des fermes ont-elles été en hausse constante entre 359/8 et 314 ou bien, au contraire, la courbe qui traduit leurs variations présente-t-elle des ascensions brusques, des paliers et des chutes ? Les remarques que nous ont inspirées les chiffres du compte 135 nous permettent de répondre partiellement à cette question.

Il paraît assuré, d'abord, que les loyers ont enchéri entre 330 et 314. Les fermiers ne consentent, en effet, à payer l'ἐπιδέκατον, exigible dès le renouvellement du bail[2], que dans les années où le prix des rentes s'élève : en période de baisse ou même de stabilité des loyers, ils ont intérêt à en faire l'économie et à jouer le jeu de l'adjudication[3]. En second lieu, nous pouvons maintenant calculer, pour quatre domaines — *Leimôn*, *Limnai*, *Nicou Chôros* et la *Skiłônéia* — le montant de la rente en 330 et le comparer au prix de ces mêmes fermes en 359/8 ou vers 350. Les nombres parlent à nouveau claire-

1. L'état de notre documentation ne nous permet que de soupçonner ce premier mouvement et nous nous bornons à l'indiquer au passage. En 359/8, sur les dix domaines de Rhénée, les six fermes dont nous connaissons le loyer rapportent 2.400 dr. (*IG*, II², 1638, *A*, l. 8-20) ; le loyer de ces mêmes fermes représente, sous l'Indépendance, environ 65 % du revenu de Rhénée. Si ce rapport, qui ne varie guère entre 314 et 166, ne s'était pas sensiblement modifié depuis l'Amphictionie, l'ensemble des fermes de Rhénée aurait produit, en 359/8, environ 3.690 dr. Or, en 374/3, elles rapportaient un peu moins de 6.400 dr. (*IG*, II², 1635, l. 65 ; cf. le tableau dressé par J. H. Kent, *l. c.*, p. 261) : c'est dire que le revenu foncier aurait baissé, à Rhénée, d'environ 42 % en 15 ans. Ce fléchissement des prix semble se poursuivre jusqu'au milieu du IVe s. (cf., *infra*, le tableau de la p. 1018) ; il s'inscrit dans un ordre de faits connus que M. Rostovtzeff explique par la fermeture progressive des marchés d'exportation au IVe s. (cf. J. H. Kent, *l. l.*).

2. Cette obligation ressort des textes : p. ex., *IG*, XI, 2, 287, *A*, l. 174.

3. Cf. S. Molinier, *Maisons sacrées*, p. 50, n. 2 ; cf. J. H. Kent, *l. l.*, p. 270 et n. 83.

ment : au cours de ces deux ou trois décades, l'ascension a été rapide et la plus-value de l'ordre de 150 %. Enfin, si la date que les éditeurs assignent aux comptes *IG*, II², 1641 et 1641 *a* est exacte — milieu du IVe s. — et malgré les risques qu'on court à raisonner sur deux exemples, on peut ajouter que les loyers ont été stables, voire en légère régression entre 359/8 et 350 environ et que la hausse importante que nous venons de constater s'opère entre 350 environ et 330.

Le tableau suivant rassemble nos données :

Fermes	359/8	Vers 350	330	320	314	310	305	301	297
Charètéia (R)	700	—	—	—	1750	2250	2475	—	3111
Dionysion (R) ...	300	—	—	—	750	—	1321 3 1/12	1000	1372
Hippodrome (D) .	—	—	—	—	720	920	1012	> 1000	1001
Leimôn (D)	—	225	710	781	781	—	600	650	661
Limnai (R)	300	—	700	770	770	600	660	—	612
Lycônéion (D) ...	50	—	—	—	120	—	209	200	220
Nicou Chôros (R).	—	Entre 102 et 105	400	440	440	420	551 7 1/12	435	600
Panormos (R) ...	300	—	—	—	750	—	925	1030	1030
Porthmos (R)	500	< 500	—	—	1200	—	1653	—	1622
Skitônéia (R)	300	250	501	506	506	—	774 2 1/12	—	900
Soloè	Entre 100 et 200	65	—	—	240	300	—	—	321

et les résultats auxquels nous aboutissons peuvent se résumer ainsi : le diagramme enregistrant les variations du prix des loyers à Délos entre 374/3 et 314 prend l'aspect d'une ligne brisée : elle décline sans doute sensiblement eutre 374/3 et 359/8 ; à peu près horizontale ensuite jusque vers 350 elle monte brutalement entre 350 et 330, puis elle s'infléchit à nouveau pour s'élever lentement jusqu'en 314. La libération

de l'île sainte n'engendre aucune rupture économique et la courbe correspondant à la période 330-314 s'aligne sur celle des vingt premières années de l'Indépendance[1].

Si partielles que soient ces conclusions, on notera que les textes ne nous autorisent à en formuler d'équivalentes, pendant la période envisagée, pour aucune autre région du monde antique. A Athènes, par exemple, sur le prix des céréales, dont les variations commandent au premier chef la valeur de la propriété foncière, nous possédons, entre 393 et 328, moins d'une quinzaine de chiffres, difficiles à interpréter et à coordonner[2] : leur comparaison indique seulement une tendance à la hausse, dont nous ne pouvons pas mesurer précisément l'amplitude. Pour la Grèce propre, en dehors d'Athènes, les renseignements nous manquent à peu près complètement[3]. L'élévation progressive du prix des fermages que nous observons après 330 n'a rien qui surprenne : elle est même plus apparente que réelle et compense seulement une diminution parallèle du pouvoir de la monnaie[4]. Mais la hausse verticale des rentes entre 350 et 330 apparaît comme un fait exceptionnel, lié aux conjonctures politiques[5]. Il est clair qu'il faut en rechercher les causes dans le conflit entre Athènes et la Macédoine et dans la recrudescence de la piraterie, favorisée par la guerre maritime. Philippe maître de la Chalcidique (346) et, après Chéronée, de la Chersonèse, Athènes et les îles sont coupées de leurs greniers à céréales.

---

1. Cf. le graphique établi par Fr. Heichelheim, *Wirtsch. Schwank.*, pl. I.

2. Cf., pour le blé, A. Jardé, *Céréales*, I, p. 178-9 (pour l'orge, peut-être la seule céréale cultivée à Délos [J. H. Kent, *l. c.*, p. 292 et n. 174], *ibid.*, p. 61) ; G. Glotz, *Le travail dans la Grèce antique*, p. 285, n. 1.

3. A. Jardé, *op. cit.*, p. 179.

4. Entre l'époque de Solon et le v^e^ s., le pouvoir d'achat de la monnaie a diminué de 1 /2 ; il a diminué des 2 /3 entre l'époque de Solon et le iv^e^ s. Cf. Fr. Heichelheim, *op. cit.*, p. 316 ; *Wirtsch. Schwank., Einleitung*, p. 2 ; J. Beloch, *Griech. Gesch.*, II, I^2^, p. 94, III, I^2^, p. 339 ; G. Busolt-H. Swoboda, *Griech. Staatskunde*, I^2^, p. 195 sqq. ; G. Glotz, *op. cit.*, p. 285, qui donne les rapports suivants : ce qui valait 1 vers 590 vaut successivement 1 1 /2 en 480, 3 en 404 et 6 vers 330.

5. Cf. les principes rappelés par G. Glotz, *REG*, XLV, 1932, p. 248 et une brillante application de la méthode dans *L'histoire de Délos d'après les prix d'une denrée* (*REG*, XXIX, 1916, p. 281-325).

Les convois du Pont-Euxin sont à plusieurs reprises saisis par la flotte macédonienne[1] ; le ravitaillement d'Occident est capturé par les Tyrrhènes, le blé d'Égypte intercepté par Rhodes. L'avènement d'Alexandre et les débuts de l'expédition d'Asie aggravèrent encore la situation, le conquérant réquisitionnant les blés thraces pour son armée. La disette, menaçante dès 335, sévit en permanence entre 330 et 326. Il fallut attendre les générosités d'Harpale, des métèques et des étrangers et surtout l'organisation de la *sitonia* pour que redevînt normal, à partir de 326, le ravitaillement d'Athènes et des îles qui gravitaient dans son orbite.

3° Nous commençons à mieux connaître l'administration politique de l'île sainte sous l'Amphictionie et les limitations imposées par les Athéniens à la souveraineté des indigènes[2] ; mais, sur la forme juridique que revêtit cette occupation, sur son aspect démographique et social, notre information se réduit à fort peu de choses. On a successivement affirmé[3], puis nié[4] l'existence d'une clérouchie athénienne à Délos au Ve et au IVe siècle. P. Roussel admettait que « le bref exil de 421 avait été déjà mis à profit en ce sens et que le retour même des Déliens, dont le nombre avait diminué en terre étrangère, n'entraîna point l'évacuation totale de l'île par les clérouques athéniens »[5]. Un texte mutilé atteste même formellement la présence d'un clérouque, presque certainement athénien, au IVe siècle[6]. Mais quelle fut la densité de cette occupation[7] ? Quelles en furent les conséquences pratiques ? Les Athéniens, notamment, se réservèrent-ils exclusivement la

1. En 351, au cap Géraistos ; en 340, à Hiéron Oros, etc.

2. Résumé dans W. A. Laidlaw, *A History of Delos*, p. 90 (bibl.). Ajouter maintenant, pour le dernier quart du Ve s., les études de V. Groh, *Athenaeum*, 1932, p. 150 sqq. et J. Coupry, *BCH*, LXI, 1937, p. 364-379 et, pour l'administration amphictionique au début du IVe s., J. Coupry, *BCH*, LXII, 1938, p. 85-96 et 236-241.

3. A. Boeckh, *Staatshaushaltung der Athener*[3], p. 486 ; *Kleine Schrift.*, V, p. 436.

4. A. Kirchhoff, *Tributpflichtigkeit der Kleruch.*, p. 34.

5. *DCA*, p. 34.

6. *BCH*, XXXV, 1911, p. 11, n° 2, l. 13.

7. Cf. P. Roussel, *l. c.* : « les immigrés étaient sans doute peu nombreux ».

location des maisons et l'exploitation des domaines sacrés, gérés par leurs Amphictions, ou se prêtèrent-ils à un partage plus équitable avec les indigènes ? Nous ne le savons pas au juste. On a fait état, à cet égard, d'un texte unique relatif aux Maisons sacrées (vers 350 ?), d'où il ressort que, sur vingt-quatre μισθωταί et ἐγγυηταί mentionnés, dix-sept sont athéniens contre sept insulaires de Délos ou de Rhénée et un Crétois[1]. On en a conclu que les locataires et les fermiers du dieu étaient, au IVe s., en grande majorité des Athéniens[2]. Mais ce qui nous est dit des οἰκίαι ne vaut pas nécessairement pour les τεμένη et ce qui est vrai vers 350 peut ne pas l'être encore avant et ne l'être plus après cette date. Étudiant les monuments de l'époque amphictionique dans sa magistrale synthèse, R. Vallois exprime l'opinion que « la tutelle d'Athènes fut d'abord moins exclusive et moins sévère qu'elle ne se révèle dans la seconde moitié du siècle »[3]. Cet avis nous invite à distinguer différentes époques.

Pour nous en tenir ici aux τεμένη, il faut convenir que les documents répondent mal à notre curiosité. Une statistique globale, établie sur tous les noms des fermiers, est peu instructive[4]. Les deux seuls tenanciers (ou garants ?) mentionnés en 376/5 sont déliens[5]. Dans le compte *IG*, II², 1636, l. 1-3 — que Kirchner, d'après l'ordre qu'il lui assigne, semble placer entre 373 et 359 —, des trois ethniques de fermiers conservés, deux sont déliens, un rhénéen. En 359/8 (*IG*, II², 1638, *A*), Θεοκύδης (l. 11) est probablement délien[6],

1. *BCH*, XXIX, 1905, p. 424 sqq., n° 140, *B*. Selon J. Coupry, *REA*, XLIX, 1947, p. 81 : « L'écriture interdit de faire remonter le document plus haut que 360/350 ». La mention de l'ὑπογραμματεύς rétablie par Coupry l. 2 *(l. c.)* incline à rabaisser cette date.

2. P. Roussel, *DCA*, p. 34 : « au IVe s., les *fermiers des domaines* sacrés, ainsi que les garants, sont en grande majorité des Athéniens ». Mais le texte auquel l'auteur renvoie ne concerne que des maisons du dieu.

3. *L'Architecture... à Délos, Introd.*, p. 2.

4. Sur les 31 mentions de fermiers et de garants, on relève 11 Déliens et insulaires, 16 Athéniens, 4 noms indécis.

5. *IG*, II², 1635, l. 104-105.

6. Le nom ne se rencontre qu'une fois dans Kirchner, *PA ;* il est fréquent à Délos. Cf. *IG*, II², 1635, l. 17-8 : Ἀγασικλέης Δήλιος ὑπὲρ Θεοκύδος Δηλίο.

Λυσιφάνης (l. 14) presque certainement athénien ; les noms de Διόδοτος (l. 13-14) et de Ἱππίας (l. 17) ne sont pas révélateurs[1] et Φοῖνιξ (l. 20) est qualifié de Τήνιος. Dans le compte *IG*, II², 1641, *A*, l. 9-23 (milieu du IVe s. selon Kirchner), tous les fermiers et garants désignés sont sûrement ou probablement athéniens, mais les fragments 1641 *a*, l. 9 et 1641 *b*, l. 6, nous révèlent deux Δήλιοι comme fermiers. Les noms que nous lisons dans le texte *BCH*, VIII, 1884, p. 313-4, nº 15, sont peu caractéristiques, sauf ceux de Χοιρύλος (l.13), délien et de -δικος Δίωνος (l. 7), athénien. Ces données n'autorisent aucune conclusion ferme. On en retire l'impression, non assurée, que l'exploitation des τεμένη par les Athéniens, partielle vers 375, se serait faite plus exclusive vers le milieu du siècle pour se relâcher sensiblement par la suite[2]. A ces données indécises, nous pouvons maintenant ajouter une indication limitée, mais sûre : entre 330 et 314, quatre des quatorze τεμένη connus furent tenus par des Déliens. Ces fermiers ne nous révèlent leur nationalité que par l'ἐπιδέκατον qu'ils ont consenti : ils ne représentent sans doute qu'une partie des exploitants indigènes. On se gardera donc de fonder sur un texte unique des inductions hâtives et l'on concédera que l'impérialisme d'Athènes fut peut-être, dans ce domaine particulier, moins exigeant et moins constant qu'on l'a dit.

II. — *Les douze derniers archontes de l'Amphictionie*

La liste des archontes[3] datés que nous pouvons actuellement dresser pour la période amphictionique se réduit à quinze noms, dont certains sont incomplets[4] : Εὐπτέρης (433),

1. Ἱππίας est le nom de l'éponyme délien de 375 /4 : cf., *supra*, p. 1008, n. 4.

2. A l'époque des conflits avec la Macédoine, l'occupation put être plus clairsemée : la guerre absorbait beaucoup d'hommes.

3. Sur les archontes déliens de l'Amphictionie, voir V. von Schœffer, *DDIR*, p. 89 ; W. A. Laidlaw, *A History of Delos*, p. 80 et 89. Laidlaw a montré que l'archonte délien était élu. Je ne vois pas à quoi correspondent les doutes qu'exprime Laidlaw sur l'annualité de la magistrature (p. 90 : There were Archons, *possibly* annual...).

4. La liste dressée par W. B. Dinsmoor, *The Archons of Athens in the Hellenistic*

---ρος (432)[1], Ἀπήμαντος (410/09)[2], ...ως (408/7)[3], Φίλων *vel* Φιλων-- (393/2)[4], Φᾶνος (392/1), Πιστόξενος (391/0), Ἀρχικλῆς (?) (390/89), Σωσίμαχος (389/8)[5], Ἐπιγένης (377)[6], Γαλαῖος (376)[7], Ἱππίας (375)[8], Πύρραιθος (374)[9], Αἰετίων (364/3)[10] et Ἀπολλώνιος (350/49)[11]. On connaît en outre, sans tenir compte du catalogue dont il va être question, quatre archontes pour lesquels les textes ne nous donnent pas de synchronisme athénien : Καλλω-[12], Πραξιτέλης[13], Λυσιμαχίδης[14] et Ἀριστοφάνης[15]. Nous voudrions montrer qu'un fragment de compte appartenant aux débuts de l'Indépendance, dont l'intérêt a été méconnu, permet d'ajouter de façon plausible une série continue de douze noms à la liste des éponymes datés.

En bonne méthode, cette étude exigerait une recherche préjudicielle sur les τέλη du sanctuaire à l'époque de l'Indépendance. La place qui nous est mesurée nous oblige à en remettre la publication et l'on nous excusera d'utiliser ici des conclusions dont les raisons seront développées ailleurs.

On sait que les hiéropes prélevaient sur la pêche dans les

Age, Appendix H, p. 495, n. 1 est incomplète et, sur un point, inexacte (Philôn est daté de 390/89).

1. *IG*, I², 377, l. 15, 18. Cf. les études chronologiques inspirées par ce document, citées *supra*, p. 1010, n. 2.
2. *BCH*, LXI, 1937, I, p. 366, l. 9-10.
3. *Ibid.*, II, p. 369, l. 7.
4. *IG*, II², 1634, l. 2.
5. *IG*, II², 1634, l. 9-12, rapproché par J. Coupry de Musée de Délos, Γ 58, *BCH*, LXII, 1938, p. 23 et p. 238-241.
6. *IG*, II², 1635, l. 4, 119, 123.
7. *Ibid.*, l. 28, 101, 119, 123-4, 135.
8. *Ibid.*, l. 5, 28, 30, 119, 124.
9. *Ibid.*, l. 119, 124.
10. *BCH*, X, 1886, p. 461, l. 1.
11. *BCH*, XXIX, 1905, p. 420, n° 139, l. 7 (cf., sur le nom de cet archonte, p. 422). A ce catalogue, il convient d'ajouter l'archonte de 403 (?). La ligne 16 du décret lacédémonien publié par Th. Homolle, *BCH*, III, 1879, n° II, p. 12-13 (= *Choix*, I, p. 7-9, n° 8) donne, avec le fragment trouvé en 1908 : .νδ.....ος. Le seul nom qui convienne paraît être [Ἀ]νδ[ρόδικ]ος (Ἀνδρόνικος n'est sans doute pas délien; une Ἀνδροδίκη, femme de Εὐκλείδης Πυρρίδου, est nommée *ID*, 396, *A*, l. 56).
12. Milieu du IVe s. (?), *IG*, II², 1637, l. 1.
13. Milieu du IVe s. (?), *Choix*, I, p. 14, n° 12, l. 1.
14. Références dans Dinsmoor, *op. cit.*, p. 496, n. 6.
15. *ID*, 298, *A*, l. 38.

espaces appartenant au dieu, sur le trafic entre Délos et les îles voisines, sur les navires qui mouillaient dans le port sacré, des droits que les comptes désignent sous le terme générique de τέλη[1]. Les noms de ces divers impôts sont depuis longtemps connus, mais le sens de plusieurs d'entre eux demeure incertain. Les textes énumèrent : les droits sur la pourpre pêchée autour des côtes de Délos, de Rhénée et près de l'isthme de Myconos (ἡ πορφύρα ἡ πρὸς τῆι Δήλωι καὶ Ῥηνείαι καὶ τῆι ἰσθμῶι) ; sur la pêche dans le lac sacré (ἡ λίμνη) ; sur les pâturages de l'isthme de Myconos (τὸ ἐννόμιον τὸ ἐν τῆι ἰσθμῶι τῆι ἐμ Μυκόνωι) ; sur le trafic entre Délos et Rhénée (τὸ πορθμεῖον τὸ εἰς τὴν Ῥήνειαν) et entre Délos et Myconos (τὸ πορθμεῖον τὸ εἰς Μύκονον) ; sur les ὁλκοί de la Νῆσος et de l'isthme de Myconos[2] ; sur le port sacré (ὁ λιμήν) ; sur la sortie (?) (τὰ στροφεῖα) et le déchargement (?) (τὰ αἱρέσια) des navires ; sur certaines marchandises (taxe de 2 % : ἡ πεντηκοστή[3]) et taxe du douzième (τὰ ἡμιωβέλια). L'étude des τέλη pose plusieurs problèmes. Deux seulement nous intéressent ici :

1° A quelle date les τέλη apparaissent-ils dans l'histoire des revenus sacrés ? D'après Fr. Heichelheim, la majorité de ces droits aurait été instituée vers 280, aux plus beaux jours du « mercantilisme fiscal » pratiqué en Égypte par Ptolémée Philadelphe[4]. Cette affirmation est contredite par les textes : certains τέλη, comme la pourpre et l'ὁλκός de Myconos, sont déjà attestés sous l'Amphictionie[5] ; presque tous les autres dès les premières années de l'Indépendance.

---

1. Sur les τέλη du sanctuaire délien, voir essentiellement : Th. Homolle, *BCH*, VI, 1882, p. 66-68 ; XIV, 1890, p. 455 ; V. von Schœffer, *DDIR*, p. 69-70 et p. 162-3 ; E. Ziebarth, *Das griechische Vereinswesen*, p. 20-21 ; A. M. Andréadès, Ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς δημοσίας οἰκονομίας, I² (1928), p. 182 sqq. ; Busolt-Swoboda, *Griech. Staatskunde*, I³, p. 614, n. 3 ; K. Gerth, *Beiträge zur Wirtschaftskunde von Delos*, Hambourg, 1922 (étude inédite, utilisée par Fr. Heichelheim, *Wirtsch. Schwank.*, p. 81, tableau XIII, p. 127 et graphique de la pl. I).

2. L'interprétation de ce τέλος donnée par Th. Homolle, *BCH*, VI, 1882, p. 67, que j'avais acceptée *BCH*, LXX, 1946, p. 568, ne me paraît plus assurée (cf. J. H. Kent, *l. c.*, p. 250, n. 14). J'y reviendrai dans l'étude d'ensemble.

3. A distinguer de la πεντηκοστὴ ἀστεία prélevée par l'État : Th. Homolle, *BCH*, XIV, 1890, p. 440.

4. *Wirtsch. Schwank.*, p. 81, n. 1.

5. *BCH*, VIII, 1884, p. 313-4, n° 15, l. 14-17. Les lignes 16-17 de ce fragment

2° La perception des τέλη était donnée à bail à des fermiers d'impôts. Quelle était la périodicité de ces baux ? Homolle ni Ziebarth[1] ne se prononcent. Était-elle décennale, comme pour les τεμένη ? V. von Schœffer et M. Lacroix l'ont cru ou admis implicitement[2]. Quinquennale, comme pour les Maisons sacrées ? Ou simplement annuelle ? F. Durrbach s'est rallié à cette dernière solution, sans indiquer ses raisons[3]. Un examen du tableau complet des τέλη sous l'Indépendance[4] nous a convaincu qu'elle était la seule possible et que la ferme des impôts déliens était donnée à bail chaque année, comme celle des impôts attiques et lagides.

P. Roussel a reconnu, *BCH*, 35, 1911, p. 430-1, n° 4, dans une pierre mutilée du Musée de Délos (inv. Γ 706) un fragment d'une liste d'archontes (fig. 1), dont nous possédons d'autres parties[5]. Ce texte a été repris dans les *IG*, XI, 4, sous le n° 1067 *a*, où l'éditeur l'a présenté ainsi :

Ἡγήσαρχο[ς
Ἀλκίας
[Ν]ικήτης
[Κ]τησίας
[Ἐ]παίνετος
Ἀλκέτης
[Λ]υσίας
Ἀμφικύδης
Ἄγητος
Εὐφίλητος
[Φί]λων

semblent pouvoir se compléter ainsi : -ως τῆς πορφύρας τ[ῆς περὶ τὴν Ῥήνειαν τὴν ἱερ]ὰν · (chiffre) κεφαλαῖο[ν τελῶν ?

1. *Op. cit.*, p. 21.

2. V. von Schœffer, *DDIR*, p. 162-3 ; M. Lacroix, *BCH*, L, 1926, p. 450.

3. *BCH*, XXXV, 1911, p. 82-3 ; *IG*, XI, 2, comm. *ad* 161, *A*, l. 36 ; cf. S. Molinier, *Maisons sacrées*, p. 22.

4. Le tableau publié par Fr. Heichelheim, *Wirtsch. Schwank.*, p. 127, n° XIII, est incomplet et souvent inexact.

5. *IG*, XI, 4, 1067, *b*, *c*, *d*, *e*. La liste était probablement exposée au Prytanée (P. Roussel, comm. *ad loc.*).

Ma révision a confirmé en tous points la dernière lecture de P. Roussel. A la l. 11, il est assuré qu'il y avait seulement place pour deux lettres avant le λ̣. [Φί]λ̣ων offre le seul complément possible. A la l. 12, on distingue la haste supérieure oblique d'un Σ̣, après une lacune de six ou sept lettres.

P. Roussel commente ainsi ce catalogue : « Aucun des personnages ici nommés n'est connu comme archonte. Et il n'y a point place pour eux dans la période amphictionique. Je croirais volontiers que ceux-ci furent en charge à l'extrême fin de cette période[1] » et il ajoute en note : « La gravure de tous les noms est à peu près uniforme, soit qu'ils aient été inscrits d'un seul coup, soit qu'à cette époque, les modifications de l'écriture aient été peu sensibles[2]. »

P. Roussel avait déjà noté, d'autre part, qu'un archonte du nom de Φίλων est nommé dans un compte très fragmentaire datant des premières années de l'Indépendance (Γ 269) et qu'il était tentant d'identifier l'archonte du catalogue avec celui du compte[3]. Voici, page ci-contre, comment F. Durrbach a transcrit ce dernier texte dans les *IG*, XI, 4, n° 138, *B*, *a*, *b*, *c*.

L'écriture date ce fragment d'une des premières années de l'Indépendance[4]. Th. Homolle (*Archives*, p. 113, *Appendice*, II, I) croyait que la ligne numérotée 3 dans la copie de Durrbach était la première du texte : la mention de l'archonte Φίλων aurait donc appartenu à l'intitulé et cet archonte à l'Indépendance. Mais, comme l'a noté Durrbach, on distingue les vestiges de deux lignes avant cette mention. En outre, le texte est gravé sur une tranche de la stèle. Φίλων paraît donc être de quelque temps antérieur au compte[5]. Comme il ne trouve pas place parmi les archontes de l'Indépendance, son identification avec le Φίλων du catalogue amphictionique est hautement probable.

---

1. *BCH*, XXXV, 1911, p. 431.
2. *Ibid.*, n. 1.
3. *Ibid.*, n. 2.
4. F. Durrbach *ap.* P. Roussel, *l. c.*, p. 431, n. 2 et comm. *ad IG*, XI, 2, 138.
5. *Ibid.*

. Ο . . ΟΣΤ - - - - - - - Δ - - - Ρ› - - - - - - - - - -
. ΕΙΟ. ΤΟΣ - - - - - - - - - - - ΧΧΗΗΓ.....
ΛΟ.ΠΡΟΣ[- - - - - - - - - - ἐ]πὶ Φίλωνος ἄρ-
χο̣ντος[- - - - - - - - - τὰ τέλ]η ἀπεμισθ[ώ̣-]
σα̣μεν[- - - - - - - - - - - - - - -τὸ] πορθμεῖον
τὸ εἰς τὴν [Ῥήνειαν- - - - - - - - -]σιν ΗΔΔ
[τ]ὸλ λιμένα- - - - - - - - - - - - - τὸν ὁλκὸν
τὸν ἐν τεῖ Ν[ήσωι- - - - - - - - - τ]ὰ στροφεῖα
Ε̣ὐκλείδ[ης- - - - - - - - τὸ πορθμεῖο]ν τὸ ἐς
Μύκονον[- - - - - - - - - - - - - -τὰ ἡ]μιωβέλια
Ἑ̣ρμόστρα[τος ?- - - - - - - - - - - - - - -]τας
Ξενομή[δης- - - - - - - - - - - - - - - - - - -]τι
περὶ τὴ[ν..]ΟΙΝ[- - - - - - - - - - - - -τὴν πορ-]
[φ]ύραν τ[ὴν] περὶ [τὴν ἱερὰν Ῥήνειαν ?
ΝΙΚΑΣ...τοὺς-
εἰς τὴ[ν] τρίμηνο[ν]-
[π]αρὰ [Ξ]ενοχ́άριο[ς]-
ΔΔΓ · π[α]ρὰ Εὐθύμο[υ]-
ων π[α]ρὰ Βουλ-
τῆς [π]ερὶ τὴν Δ-

N. C. — La gravure est souvent effacée et je n'ai pu gagner que quelques lettres sur la lecture de Durrbach (mai 1947). Comme l'a noté D. (comm. *ad loc.*), il est assuré que la lacune était étroite entre les parties conservées, à gauche et à droite (le texte était gravé (cf. *infra*) sur une tranche de la stèle). L. 6, à droite : au lieu de σιν ΗΔΔ j'ai lu ον ΗΔΔ ; 1.12, à droite τη[ν] (cf., déjà, *N. C. ad loc.*) ; 1.13, *init.*, περὶ τὴ[ν . .]ΟΜ[- -

Il ressort de la face *A* du même document (non reproduite ici) qu'on a dressé, dans l'année du compte 138 un état des lieux des τεμένη (cf. *A*, l. 6-7 : ἀμπέ ?]λους ΗΗΓ, βού[στασιν[1]. Or, les hiéropes ne procèdent à cet inventaire que lorsqu'ils renou-

1. La remarque a été faite indépendamment par J. H. Kent, *l. c.*, p. 262, mais il ne s'ensuit nullement (cf. ci-dessous) qu'on en doive conclure, avec Kent, que Φίλων date de 314.

vellent les baux des fermes[1]. Avant 300, les baux ont été renouvelés quatre fois : en 314, en 310, en 305 et en 303 ou 302[2]. Le compte 138 paraît donc dater de l'une de ces cinq années, l'écriture rendant les premières plus vraisemblables que les dernières.

Le passage que nous avons transcrit a trait à une location des τέλη. Aux l. 12-13, on restituera, en tenant compte de nos lectures, [τὴν πορφύραν] τὴ[ν]| περὶ τὴ[ν ἰσ]θμ[όν[3] ; aux l. 19-20 [τῆς πορφύρας] |τῆς [πε]ρὶ τὴν Δ[ῆλον. Ces deux compléments assurent, aux l. 13-14, la restitution τὴν πορ]|[φ]ύραν τὴν περὶ [τὴν Ῥήνειαν. Aux l. 18-19, je serais tenté, puisque les deux autres τέλη désignés par un pluriel neutre figurent ailleurs, les στροφεῖα à la l. 8 et les [ἡ]μιωβέλια à la l. 10, de compléter τῶν αἱρεσί ?]|ων. De la l. 3 à la l. 20, le fragment concerne donc les τέλη. Presque tous les τέλη connus par les autres comptes s'y retrouvent. Il y a apparence que le texte complet les mentionnait tous.

La formule initiale τὰ τέλ]η ἀπεμισθ[ώ]σαμεν mérite de retenir notre attention. Elle ne reparaît nulle part ailleurs, bien que les textes de l'Indépendance enregistrent les revenus de τέλη pour vingt-neuf exercices distincts. La raison de cette singularité paraîtra claire si l'on compare le cas des τέλη à celui des τεμένη et des οἰκίαι. Les τεμένη étant affermés pour dix ans et les οἰκίαι pour cinq, les hiéropes mentionnent, dans les années de renouvellement des baux, qu'ils ont donné les domaines et les maisons en location[4] et ils se contentent,

---

1. P. ex., en 250 : *IG*, XI, 2, 287, *A*, l. 142-174 ; en 200 : *ID*, 373, *B*, l. 1-21 ; 374, etc.

2. F. Durrbach, *BCH*, XL, 1916, p. 347-9 ; G. Glotz, XLIV, 1920, p. 362-6 ; M. Lacroix, XLVII, 1923, p. 450-4. J'ai repris le problème dans le mémoire inédit cité *supra*, p. 1009, n. 3 et tenté de montrer que la date de l'archonte Ἐράσιππος, fixée en 302, assurait celle des quatre renouvellements de baux antérieurs à 300, laissant seulement subsister une ambiguïté d'un an pour le dernier. Le système de Dinsmoor, *The Archons of Athens, Appendix H*, p. 499-500, repris, avec une variante, par J. H. Kent (*l. c.*, p. 263-7), ne me semble pas pouvoir être retenu.

3. Le mot est indifféremment masculin ou féminin dans les textes déliens : cf. F. Durrbach, *N. C. ad ID*, 354, l. 30.

4. Ex. : *IG*, XI, 2, 287, *A*, l. 142-3 ; *ID*, 400, l. 1, etc.

dans les autres années, d'inscrire que les tenanciers et les locataires ont payé leur loyer : οἵδε ἔθεσαν ἐνηρόσια τῶν τοῦ θεοῦ τεμενῶν et τάδε τῶν ἱερῶν οἰκιῶν ἐνοίκια εἰσήκει ou quelque expression équivalente[1]. Mais, puisque les τέλη sont affermés pour un an, les hiéropes n'ont pas à répéter chaque année qu'ils les ont donnés à bail : il leur suffit d'indiquer qu'ils en ont perçu le produit. Si donc, dans l'année du compte 138, ils ont jugé nécessaire d'employer une formule exceptionnelle, il faut que, cette fois, les τέλη n'aient pas été affermés pour une année, mais pour un temps supérieur ou inférieur à la durée normale. Il serait bien extraordinaire que les hiéropes eussent consenti un bail pour plus d'un an : on ne voit pas qu'ils aient jamais loué les fermes pour plus de dix ans ou les maisons pour plus de cinq. En outre, le compte 138 se place dans les années qui suivent immédiatement la libération de l'île et les changements de régime politique ont pour effet d'abréger provisoirement la durée des baux : le fait, établi pour la période 314-300, est vraisemblable pour celle qui suit 166[2]. Il semble donc probable, sous la réserve d'une confirmation ultérieure, que, dans l'année du compte 138, les τέλη ont été loués pour une portion d'année.

Or, quel événement peut avoir contraint les hiéropes, dans les toutes premières années de l'Indépendance, à prendre ces mesures exceptionnelles ? Un seul, à nos yeux : la libération même de l'île sainte. Ce fait se place, d'après les calculs les plus récents[3], pendant l'été ou au début de l'automne 314. Il n'eut aucune conséquence grave pour les domaines, où il a suffi de confirmer ou de remplacer les tenanciers, parce que l'entrée en jouissance du locataire se plaçait en *Bouphoniôn* (septembre)[4]. Mais il restait, pour les τέλη, quelques mois à courir et les contrats conclus à la fin de 315 étaient rendus

1. Ex. : *IG*, XI, 2, 149, l. 1-2 ; 158, *A*, l. 13, etc.
2. Pour 314, cf. *supra*, p. 1028, n. 2 ; pour 166, P. Roussel, *DCA*, p. 161, n. 3 et p. 163.
3. J. Tréheux, Mémoire inédit.
4. F. Durrbach, *BCH*, XXXV, 1911, p. 20-21 ; J. Tréheux, *l. l.*, ch. II.

caducs. Les hiéropes durent donc en passer de nouveaux pour la portion d'année qui sépare la libération de l'année 313.

On objectera peut-être que, s'il y a eu relocation pour quelques mois, la formule attendue n'est pas ἀπεμισθώσαμεν, mais ἀνεμισθώσαμεν. Mais, en principe, l'ἀναμίσθωσις est un acte de caractère juridique qui engendre des obligations pour le précédent tenancier : si la nouvelle rente est inférieure à l'ancienne, celui-ci est comptable de la différence, majorée de l'ἡμιόλιον[1]. Les baux de 315 étant annulés, il y a eu location pure et simple sans effet rétroactif. Le verbe ἀναμισθοῦν, employé au sens large, eût été admissible[2], mais le seul terme exact est ἀπομισθοῦν.

Nous comprenons mieux maintenant le rôle joué par l'archonte Φίλων dans la formule initiale (l. 2-4), qui s'éclaire quand on la rapproche de la formule correspondante du compte 135[3]. Φίλων n'est pas l'éponyme de 314. Cette année est occupée par ----ήρης. Mais c'est sous l'archontat de Φίλων que les Amphictions avaient adjugé les τέλη pour un an, en 315, et les hiéropes consignent dans leur compte rendu de gestion qu'ils ont donné à bail, pour la fin de l'année 314, ces mêmes τέλη dont les précédents fermiers étaient déchus de leurs droits : τὰ ἐ]πὶ Φίλωνος ἄρχοντος [μεμισθωμένα τέλ]η ἀπεμισθ[ώ]σαμεν *vel simile*. Φίλων est donc l'éponyme de 315 et le Σ qu'on lit à la l. 13 du catalogue publié par P. Roussel appartient au nom de l'archonte ---ήρης[4].

---

1. Ces pénalités étaient inscrites dans la ἱερὰ συγγραφή : *ID*, 503, l. 18-19, 37-38 ; les textes en donnent de nombreuses applications pratiques : *IG*, XI, 2, 142, l. 5-9, 9-12, etc.

2. Je n'ai relevé qu'un exemple sûr de ἀναμισθοῦν au sens de « louer pour une nouvelle période » : *ID*, 366, *A*, l. 94 (*IG*, XI, 2, 226, l. 11 est restitué). L'emploi du verbe est au contraire courant au sens de « procéder à une réadjudication » par suite de la défaillance ou de la mort du tenancier.

3. De même que l'archonte anonyme de 313 rappelle que les domaines dont il enregistre les revenus ont été exceptionnellement reloués pour quatre ans par ---ήρης en 314, de même ---ήρης précise que les τέλη qu'il afferme pour une portion d'année ont déjà été régulièrement adjugés par Φίλων, en 315.

4. Des trois noms suggérés par Hiller, Εὐήρης, Περιήρης, Φρασιήρης (comm. *ad IG*, XI, 135, 1), c'est Περι]ήρης qui s'accorderait le mieux avec le nombre de lettres manquantes, mais aucun des trois noms n'est attesté à Délos.

A l'appui de cette interprétation, le compte 138 nous fournit une dernière confirmation et une précision nouvelle. Pour combien de temps les τέλη ont-ils été exceptionnellement reloués ? La ligne 16 nous l'apprend : pour les trois mois qui restaient à courir jusqu'en 313 : εἰς τὴ[ν] τρίμηνο[ν]. Bien qu'il soit dangereux d'appuyer une restitution sur une désinence, je serais tenté de rétablir la même indication de durée à la fin de la l. 4 : [εἰς τὴν τρίμην]ον · ΗΔΔ. On ne voit pas quel autre usage faire de cette finale, qui ne saurait convenir à un nom propre. Le πορθμεῖον de Rhénée fournit 430 dr. en 269, 440 entre 260 et 250, 568 en 210. De tous les τέλη — la pourpre exceptée, mais son revenu est indiqué dans la suite —, c'est de beaucoup celui qui rapporte le plus[1]. Il est donc plausible qu'il ait produit 120 dr. pour un trimestre en 314.

De cette étude découlent trois conséquences :

1° Le compte 138 date de 314. C'est le plus ancien compte de l'Indépendance et il devrait être normalement reporté en tête de la série[2].

2° La libération de Délos se place vers la fin de septembre 314. L'île fut donc affranchie par l'amiral d'Antigone, Dioscoridès, et cette date vaut aussi, avec un décalage possible de quelques semaines, pour Lemnos et Imbros[3].

3° Φίλων est l'éponyme de 315. Sa date fixe celle des onze autres archontes dont le catalogue publié par P. Roussel nous a conservé le nom et l'on peut ajouter douze éponymes à la liste actuelle des archontes datés de l'Amphictionie :

326 : Ἡγήσαρχος ;
325 : Ἀλκίας ;
324 : Νικήτης ;
323 : Κτησίας ;

1. Sans doute à cause des règles funéraires qui donnaient au trafic avec Rhénée une importance considérable (Th. Homolle, *BCH*, VI, 1882, p. 68) ; cf. cependant J. H. Kent, *l. c.*, p. 249, n. 11.

2. J. H. Kent date de son côté le compte 138 de 314 (*l. c.*, p. 264), mais dans le cadre d'une chronologie que je crois inexacte.

3. Cf. *supra*, p. 1029, n. 3.

322 : Ἐπαίνετος ;
321 : Ἀλκέτης ;
320 : Λυσίας ;
319 : Ἐκεσθένης ;
318 : Ἀμφικύδης ;
317 : Ἄγητος ;
316 : Εὐφίλητος[1] ;
315 : Φίλων.

Le tableau des archontes déliens, que j'ai cru pouvoir fixer, avec une lacune en 313, de 314 à 302[2], est maintenant pratiquement complet de 326 à 168[3].

Nancy, juillet 1948.

Jacques Tréheux.

---

1. Nom rare. Un [Σατυρίων (?)] Εὐφιλήτου est témoin dans un contrat d'adjudication en 297 (*ID*, 502, *A*, l. 26-27 ; cf. *Catalogue*, p. 312) : c'est probablement le fils de l'archonte. Le *stemma* suivant peut être proposé :

Εὐφίλητος I, archonte en 316
|
Σατυρίων I (?), témoin en 297
|
[Εὐφίλητος II (?)]
|
[Σατυρίων (?) II] Εὐφιλήτου (*ID*, 444, *A*, l. 52-53 (a. 178) ; 449, *B*, l. 13 a. 175) ; 457, l. 40 (a. 174 ?) ; 463, *B*, l. 12 (vers 170 ; cf. comm.).

2. *Chronologie des archontes déliens de* 314 *à* 301 (inédit).

3. Cf., pour l'Indépendance, le *Tableau synoptique des magistrats déliens* publié par F. Durrbach à la suite des *ID*, 372-509 (1929), p. 327.

FORTINS CRÉTOIS

S'il fallait mesurer l'importance des cités antiques à la grandiloquence des formules qu'elles emploient dans leurs actes diplomatiques, bien des villes crétoises passeraient pour des capitales, qui ne furent, au vrai, que de misérables bourgades. Jamais serment épigraphique ne déroule une aussi longue liste de dieux que s'il émane de ces « éternels menteurs » ! Jamais énumération ne paraît plus détaillée que celle des biens dont ces pillards se garantissent parfois, entre deux guerres, le respect et la libre jouissance ! « La ville et son arrière-pays, les châteaux forts des frontières, les îles et les ports », il ne faut pas moins de toutes ces précisions quand un texte comme l'alliance entre Olonte et Lato[1] veut assurer l'intégrité territoriale des deux minuscules États. L'histoire montre pourtant qu'une telle précaution fut sans grand effet sur la durée du traité[2]. Mais l'archéologie y trouve l'occasion d'amusantes recherches topographiques. Nous avions jadis cru pouvoir identifier les îles des Latiens[3]. Aujourd'hui nous aimerions partir à la découverte des châteaux forts sur les frontières d'Olonte.

« Château fort » est peut-être un bien grand mot. « Guette » ou « fortin » serait plus exact. Les anciens Crétois appelaient cela ὠρεῖον ou οὐρεῖον et ils en avaient tiré le verbe οὐρεύω pour leurs jeunes guerriers de service aux frontières qui tenaient garnison dans ces ermitages : καὶ αἴ πεί τινεν οὐρεύωντι Δρήριοι[4]. De fait Hésychius donne ὠρεῖα comme équivalent à φυλακτήρια,

1. *IC*, I, Lato, 5, l. 5-9 et 79-80.
2. Cf. *Querelles crétoises*, *REA*, XLIV, 1942, p. 44.
3. *Ibid.*, p. 38 et pl. II, 1.
4. *IC*, I, Dreros. 1, l. 52 et 127 ; Lato, 5, l. 79.

et de nos jours philologues et épigraphistes sont d'accord pour en faire un doublet de φρούρια[1]. Mais puisque les deux mots étaient concurremment employés en Crète, c'est sans doute qu'ils se distinguaient par quelque nuance. Nous aurions volontiers pensé que le premier devait se ressentir de sa ressemblance avec les dérivés d'ὄρος et d'ὅρος. Les « guettes » hellénistiques crétoises n'étaient-elles pas des « postes frontières », ὅρια, établis sur les « hauts lieux », ὄρεια, pour assurer la surveillance, ὦρα, des voies d'accès au pays? Seule l'exploration archéologique pouvait confirmer cette interprétation, si elle réussissait à retrouver les ὠρεῖα mentionnés dans l'accord olonto-latien. C'est avec cet espoir que nous nous mîmes en chasse.

Fig. 1.
Forteresse sur le chemin de Dréros à Olonte.

1. Cf. Mlle Guarducci, *ibid.*, p. 88 : οὐρεῖα = φρούρια, ce qui est confirmé par la comparaison entre la formule des l. 5-9 du traité entre Olonte et Lato avec celle de la l. 79 du même traité. On sait que οὐρεῖον se rattache à un *σορϝος qui donne, avec le préfixe, *προ-ὅριον>φρούριον. Cf. les ὧροι, magistrats gortyniens surveillants de Kaudos (Mlle Guarducci, *Riv. fil.*, 1930, p. 480) : ne seraient-ils pas simplement les « troupes d'occupation » de l'île ?

Au départ nous n'avions rien à attendre des sources historiques et guère plus des inscriptions. Une base de Poros mentionnait bien un φρούριον, un moment occupé par des stationnaires rhodiens[1], mais on sait qu'il devait plutôt se trouver sur l'îlot de Spinalonga, barrant l'entrée de la baie d'Olonte[2], et ceux qui, plus heureux que nous, purent explorer les murailles doublement lépreuses du célèbre fort vénitien n'ont rien observé qui se rapportât à cet antique πύργος[3]. Pour le reste, point d'autre méthode que de suivre patiemment les sentiers qui mènent au pays d'Olonte à travers les escarpements

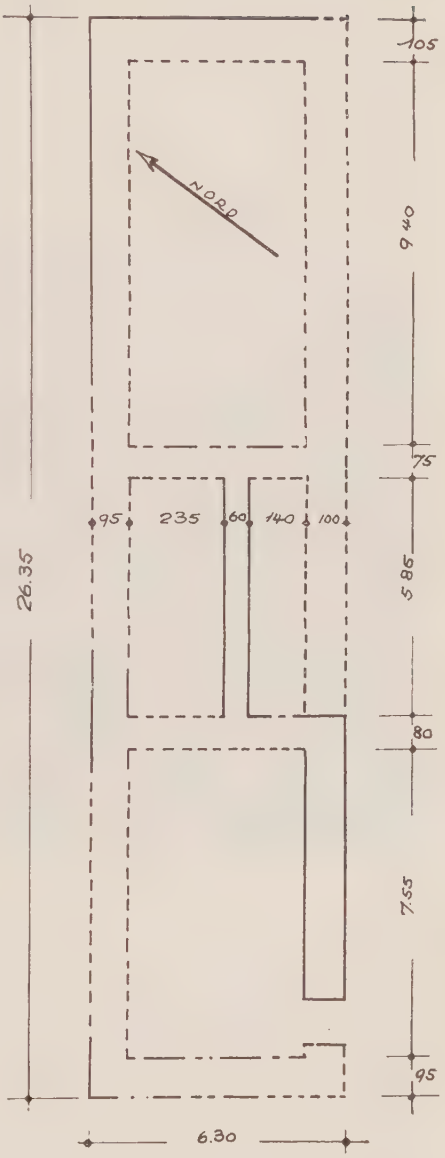


Fig. 2.

Plan d'une forteresse (route Dréros-Olonte).

1. H. Van Effenterre, *La Crète et le monde grec*, p. 233.

2. C'est ce qui résulte du rapprochement de la base de Poros, l. 7 : τὰν νᾶσον| [καὶ τὸ] φρούριο[ν] avec le texte des Stadiasmes, 349 : νῆσος ἔχουσα πύργον, qu'il faut rapporter à la région d'Olonte et non à celle de Chersonèse.

3. Quand nous travaillions en Crète en 1936-1938, l'accès du lazaret de Spinalonga était interdit aux étrangers. Gerola, Halbherr et Oliveri avaient pu y pénétrer autrefois, avant la transformation de l'îlot en léproserie.

du Cadiston[1], en interrogeant les paysans et le paysage.

Dans cette recherche, nous n'étions pas partout le premier. Mariani nous avait précédé sur le chemin venant de Dréros par le flanc Nord de l'Oxà : il y signalait[2] deux imposantes constructions dont les beaux blocs de calcaire brut, tout fleuris de lichens et assez régulièrement étagés sur près de 3 mètres de hauteur, exciteraient beaucoup d'espoir (fig. 1), si l'on ne se rendait vite compte qu'il s'agit de simples plates-formes. Des bâtiments qui les couronnaient, c'est à peine si l'on peut aujourd'hui lire le plan, en se fiant aux débris de la première assise (fig. 2). Temples ou forteresses? se demandait Mariani. Nous répondons forteresses, en considération des gros murs et de la porte étroite, des pièces longues et nues, sans trouvaille ni inscription aucune, de la situation dominante, en un mot en l'absence de preuves contraires...

Fig. 3. — Forteresse de l'Oxà.

Forteresse aussi, croyons-nous, l'ensemble des murs et des tours qui subsistent sur le faîte même de l'Oxà, d'où l'on

1. On trouvera dans la *REA*, XLIV, 1942, pl. I, la carte détaillée de la région et des ruines que nous y avons repérées.

2. *Mon. Ant.*, VI, 1895, col. 249-250.

contrôle tout le pays jusqu'aux rivages bleuissants du golfe de Mirabello. L'enceinte est si ruinée que Mariani l'a vainement cherchée ; on en voit pourtant la trace sur la pente, aux endroits que ne protégeaient ni falaises, ni pierriers (fig. 3). Elle est d'allure très fruste. Elle ne se relie, ni ne ressemble aux fondations rondes qui se font pendant à chaque bout de

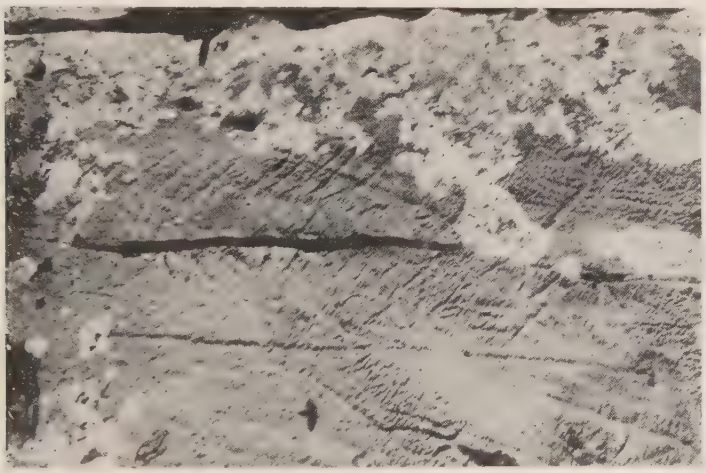


Fig. 4. — Graffites (lignes et stries).

la crête, bastions helléniques ou tours à feu d'un tout autre âge[1]. Telle quelle la position est si facile à défendre qu'en des temps troublés elle a servi de refuge aux villageois d'alentour. L'arête rocheuse est tout encombrée de maisons de pierre sèche écroulées et de petites citernes maçonnées : la légende en compte cent ; la cent-unième, introuvée, serait naturellement pleine d'or ! Semblables villages oubliés ne sont pas

1. Des tours rondes ont été souvent signalées en Crète, cf. par ex., celles de Vlithias (*Mon. Ant.*, XI, 1901, fig. 72-73 et 77 à 79) ou d'Arcadès (*Annuario*, X-XII, p. 446). La chronologie de toutes ces fortifications est toutefois plutôt incertaine : cf. Karo, *PW*, XI, 2, col. 1794, *s. v.* Kreta.

rares dans la région[1], mais de l'hellénisme à la τουρκοκρατία, leur architecture n'a guère fait de progrès et nous ne nous flattons pas de les savoir tous dater, même approximativement. Le seul indice chronologique que nous ayons relevé sur l'Oxà est une série de graffiti d'époque gréco-romaine, sur les bancs de roches qui forment la crête. A jour frisant, on peut, avec un peu de chance, y repérer divers motifs, rosaces, empreintes de pieds, lettres ligaturées. Dans un cadre apparaît

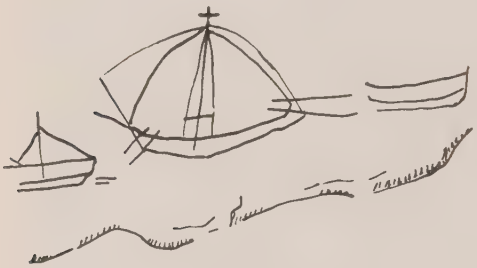


Fig. 5. — Navires (graffite).

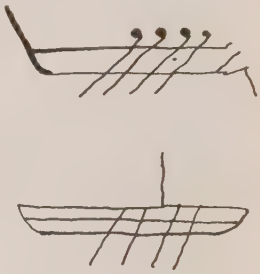


Fig. 6. — *Id.*

un court texte dont la lecture, si elle était assurée, donnerait l'explication de l'un au moins de ces dessins :

Νίκων διειṣκά̣[σας]
τὰν ναυμαχίαν
ἔθηκε ὃ ἐ̣δέξα[το][2]

Le cadre est en effet (fig. 4) surmonté de stries et de lignes confuses que l'on peut prendre pour des rames et des coques de navires, selon une schématisation dont nous avons relevé

1. Nous en avons visité plusieurs, notamment au-dessus de Poros, sur le versant oriental de l'Oxà, et sur la presqu'île de Spinalonga, face à l'île de Kolokythia.

2. Il faut toutefois noter l'incertitude de la lecture. Διεικάζω est bien extraordinaire. On pourrait lire δὶς κα-- ou κλ̣--, ou encore un patronyme Διοκλ̣--. La même incertitude règne sur les deux lettres qui séparent ἔθηκε de δεξα à la l. 3. Observons seulement que le texte est limité à droite par le cadre et que les lignes ne sauraient donc compter plus de 14 ou 15 lettres au maximum, la l. 2 étant complète avec 12 lettres.

plusieurs autres exemples dans la région d'Olonte (fig. 5 et 6)[1]. Tout autour de ce naïf chef-d'œuvre de Nikon et de son ex-voto (?) surgissent des noms isolés, Ἀλήτωρ|Γλαύκου, Ἑρμογένης|Σκόπα, - - - ονίδας|Οὐδάμω, Β|ά]χχιο[ς][2], pour ne citer que les

Fig. 7. — Fortin de Stis Pinès.

plus lisibles. Les signataires sont sûrement venus là avant la construction des maisons ou des citernes dont les parois auraient autrement offert un champ plus commode à leur

1. La file de bateaux (fig. 5) est dessinée sur un rocher de la presqu'île de Spinalonga à 250 m. au S.-E. de l'église Saint-Jean, dans une région où abonde ce genre de graffiti. La nef aux rameurs (fig. 6) a été relevée dans le massif montagneux au S.-O. de l'Oxà, sur une colline appelée Pyrgi, dont le sommet est couvert d'inscriptions malheureusement indéchiffrables. Cf. aussi *IC*, II, p. 102-103.

2. Ἀλήτωρ apparaît à Olonte, *IC*, I, Olus, 47, l. 2. Γλαῦκος est connu à Cnossos *IG*, III, 2518 ; à Biannos, *IC*, I, Biannos, 2, l. 39 ; un Βάκχιος est bouvier au Dictynnaion, *IC*, II, Dictynnaeum, 3, l. 9, mais la graphie avec double *chi* se rencontre à Lyttos, cf. *IC*, I, Lyttos, 102, l. 3 : Βαχχεῖ. Les autres noms paraissent nouveaux en Crète, sans avoir rien d'insolite. Au lieu de Οὐδάμω, peut-être faut-il lire : [Β]ουδάμω[νος], cf. *IC*, II, Elyros, 12, l. 3.

manie épigraphique. En sens inverse, leur passage doit être postérieur à la fortification et permet ainsi de la dater, si ces flâneurs[1] n'étaient point des pèlerins, voire de simples amateurs de points de vue, mais bien les soldats de garde sur l'Oxà, comme nous serions porté à le croire d'après l'analogie du dernier fortin dont il nous reste à parler, celui de Stis Pinès.

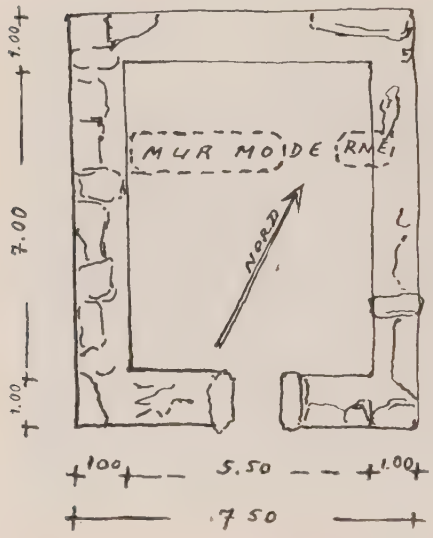


Fig. 8. — Plan du fortin (cf. fig. 7).

C'est le plus petit de tous, car il n'avait à surveiller que le chemin peu fréquenté qui s'étire capricieusement, en plein Cadiston, vers Dréros et Milatos. Aussi était-il resté tout à fait inconnu des voyageurs et des archéologues. Sur le rebord du cirque de Stis Pinès, au sommet d'une colline que rien ne distingue des autres (fig. 7), c'est un simple rectangle ouvert sur le petit côté (fig. 8)[2]. On dirait une *mandra*, et, de fait, il est encore utilisé par les bergers des environs qui l'ont divisé en deux par un mur de refend. Seulement la construction est plus soignée que celles des pâtres modernes : blocs de calcaire gris de belle taille, lits horizontaux assez réguliers, murs à double face avec quelques parpaings, assises conservées

1. Les rochers de la région d'Olonte sont couverts d'inscriptions de toute sorte. Mlle Guarducci en a rassemblé quantité dans son *corpus*. Nous avons pu en repérer des dizaines d'autres. Nous en avons publié plusieurs dans *Pieux flâneurs ou rescapés ?* (*REA*, L, 1948, p. 55-59). D'autres suivront encore, et l'ensemble prendra place dans le volume de supplément des *Inscr. Cret.*

2. Ce plan est le plus fréquent dans la région, cf. par exemple sur la route du Lassithi à Kritza, les forts relevés par Mariani (*Mon. Ant.*, IX, 1899, col. 418 sq., fig. 48) qui ont à peu près mêmes dimensions que le nôtre.

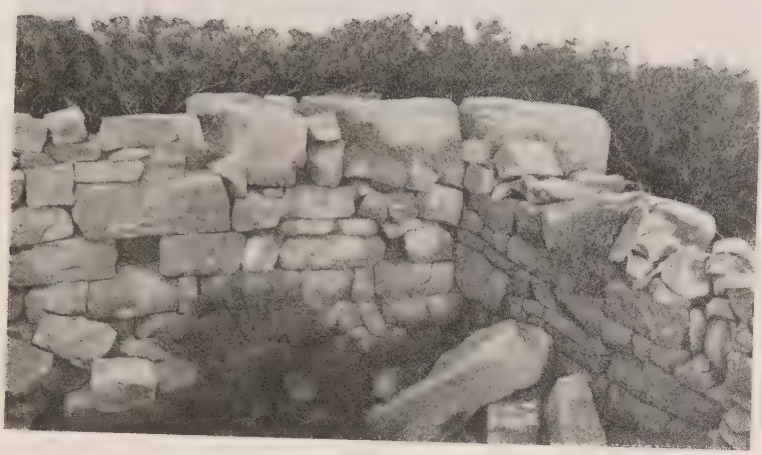


Fig. 9. — Appareil du fortin (intérieur).

Fig. 10. — Vue sur un angle (extérieur).

Fig. 11. — Pseudo-« temple » d'Itanos.

Fig. 12. — « Forteresse hellénistique » de Prinias.

sur plus de 2 mètres de hauteur (fig. 9), arête vive soigneusement ravalée aux angles du bâtiment (fig. 10), traces de l'encastrement du chambranle retaillé sur les piédroits de la porte. On évoque les meilleures des murailles crétoises de l'époque : prétendu « temple » d'Itanos (fig. 11)[1], « forteresse hellénistique » de Prinias (fig. 12)[2], différentes d'aspect des construc-

Fig. 13. — Type de muraille : Crète Occidentale.

tions similaires de la Crète Occidentale. Dans l'Est, on se sert d'une pierre dure, généralement la *sidéropétra* et le résultat donne une impression de difficulté vaincue et d'élégante solidité. A l'Ouest au contraire, d'Éleutherne à Lappa ou Polyrrhênion, le calcaire utilisé est beaucoup plus tendre, parfois presque poreux : les blocs, plus facilement appareillés, forment des ensembles plats et sans autant de caractère (fig. 13).

A tout prendre, ce n'est pourtant pas son mode de construction qui fait l'intérêt principal du fortin de Stis Pinès, mais

1. *Mon. Ant.*, VI, 1895, col. 314 sq., fig. 84.

2. Cf. *Bollettino d'Arte*, II, 1908, pp. 440 sq., et *Mem. Ist. Lomb.*, XXII, 1910, pp. 53 sq.

bien le souvenir de ses occupants : il anime encore ses vieilles pierres et les tables rocheuses des environs. En effet le visiteur qui monte au fort est accueilli, à une dizaine de mètres de l'entrée, par un aimable salut gravé sur un gros rocher : χαίρετε. Tout auprès, une pointe de flèche et une silhouette d'archer (fig. 14) nous indiquent à qui était confiée la garde

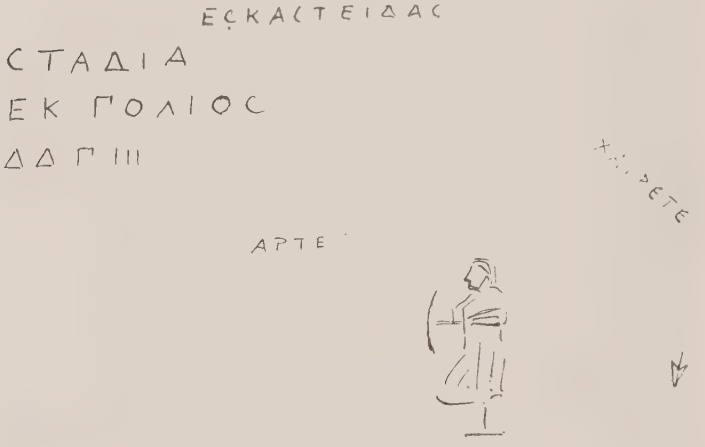


Fig. 14. — Graffites : fortin de Stis Pinès.

du poste : les braves garçons dont les noms se lisent tout autour faisaient partie d'une section d'archers. L'un d'eux portait justement le nom prédestiné d' 'Αρτεμ---. Son camarade, 'Εξεκεστίδας, n'était pas fort en orthographe, si c'est bien sa signature qu'il faut lire à côté sous la forme 'Εκαστειδας[1]. D'autres, 'Αρέτας, Κλε..., ont préféré tracer leur nom sur les murs mêmes de la guette, près de l'angle oriental. Nous ne saurions évidemment garantir l'honnêteté de toutes ces inscriptions : nous sommes en Crète et il ne faut pas être surpris

1. Le nom se rencontre souvent dans la région, cf. *IC*, I, Lebena, 35, l. 1 et Chersonesos, 5, l. 4. La forme simple 'Εξακέστας, est aussi très courante en Crète centrale.

de voir célébrer la perfection des jeunes recrues par des graffiti comme cet --ικλῆς ἄριστος gravé à droite de la porte. Que les moralistes pourtant se rassurent. Si nos garnisaires se sentaient loin des plaisirs de la ville, au point d'avoir mélancoliquement noté sur le rocher de l'entrée la distance qui les en séparaient : στάδια ἐκ πόλιος ΔΔΓΙΙΙ[1], leur cœur restait néanmoins fidèle aux filles d'Olonte. Ils en appréciaient les mérites à la danse, à en juger par le qualificatif χόρωι καλὰ qui apparaît sur un bloc d'assise de l'entrée. Comment ne pas partager d'ailleurs leurs sentiments, quand on jette un coup d'œil au Sud-Est du fort sur le portrait des élégantes qui troublaient leurs rêves ? (fig. 15).

Fig. 15. — Dessins de garnisaires.

C'est donc toute l'atmosphère des longues et mornes factions dans la montagne crétoise que ressuscite pour nous le déchiffrement de ces naïfs graffiti[2]. Il n'est pas jusqu'au nom antique du fort, ou du cirque voisin qu'il protège, qui ne nous soit peut-être révélé. Sur la façade à droite de la porte, trois lignes effacées

1. Vingt-huit stades font environ 5 kilomètres. C'est la distance du fort à l'isthme de Poros où était située la ville d'Olonte.

2. L'examen paléographique ferait attribuer ces inscriptions à la fin du IIIe siècle (*alpha* à barre droite, *sigma* à branches nettement divergentes alternant avec le *sigma* lunaire).

et presque indéchiffrables nous ont livré juste ce qu'il faut pour ne pas décourager l'imagination :

'Αρ̣ε̣α
λαδ
Βριτολακ[κ]α τα. - - ρα..... ιοι. ρας

La mention d'Arès (?) convient à notre littérature militaire[1]. Et quant au mot Βριτολακ[κ]α, si la lecture est valable, comment n'évoquerait-il pas la Καλόλακκα que nous avons jadis identifiée entre Olonte et Lato[2] ? Géographiquement, cette cuvette au Sud-Est de l'Oxà, qui s'appelle aujourd'hui encore le καλόλακκος, ressemble beaucoup au cirque de Stis Pinès. Le nom de ce dernier aurait pu être pareillement formé — compliment sincère ou antiphrase ? — sur la racine Βριτο qui correspond en crétois ou en étéocrétois, au grec γλυκύς[3].

Mais ne serait-ce pas trop beau ?

Paris, juin 1948.

Henri van Effenterre.

1. Rappelons l'existence d'un sanctuaire d'Arès annexé ensuite au vieil Aphrodision de Stà Lenikà, sur la frontière olonto-latienne, cf. *BCH*, LXII, 1938, pp. 386 sq. ; *REA*, XLIV, 1942, pp. 33 sq. ; XLV, 1943, pp. 27 sq.

2. Cf. *REA*, XLIV, 1942, p. 48, avec la photographie, pl. I, 2.

3. Cf. Hesych., *s. v.* Βριτόμαρτις.

QUELQUES COUPOLES ROMAINES

Le développement de la coupole chez les Romains reflète mieux que tout autre genre de construction la lutte acharnée que les architectes de ce peuple menèrent afin de résoudre le problème de couvrir le plus grand espace possible avec la moindre quantité de matière possible. Il fut des plus difficiles ; ce fut le problème fondamental de toute l'architecture de l'Italie, et qui la distingue nettement de l'architecture grecque. Quelques exemples suffisent pour montrer les solutions proposées.

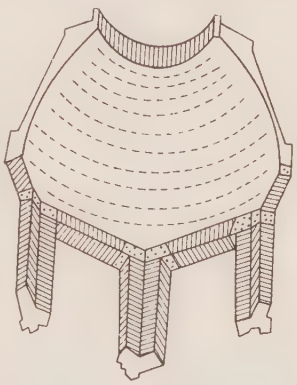


Fig. 1. — Dessin de la coupole de la *Domus Aurea*, à Rome (simplifié d'après *Atti Congr. Naz. stor. archit.*, 1, 1936, *l. l.*).

De la coupole républicaine de Baia[1] à celle qui couvre la salle octogonale de la *Domus Aurea* de Néron à Rome[2], le progrès est déjà notable. Au tambour uni les architectes Severus et Celer ont substitué une série de piliers (fig. 1). Ils y réussirent grâce à la construction des pièces environnantes[3] (fig. 2) aussi hautes que la

1. *Boll. d'Arte*, I, x (1930), I, 241 sqq. avec fig.

2. N° 84 du plan Lugli : *Roma Antica*, I (Centro Monum.), fig. 105 ; la coupole a été étudiée par Giovannoni, *Atti Conv. Naz. Stor. Architett.*, I (1936), 3 sqq.

3. M. Callmer y verrait une bibliothèque (*Opusc. Archaeol. Inst. Svec.*, Rome, III, 160/1, avec fig. 8), ce qui me paraît peu probable en raison de la ressemblance avec les *diaetae* du Palais de Domitien (voir le plan *ap.* Lugli, *Roma Ant.*, I, pl. VIII, n° 23, des deux côtés de A).

coupole même, qui jouent le rôle de contreforts pour neutraliser la poussée latérale ; aussi ont-elles une disposition radiale (fig. 3). L'éclairage de la coupole se fait par un « occhione », celui des chambres attenantes par des abat-jour derrière l'extrados de la coupole (fig. 2).

Quand Domitien fit construire son Albanum et qu'il voulut y avoir un *nymphaeum* à coupole (actuellement S^ta^

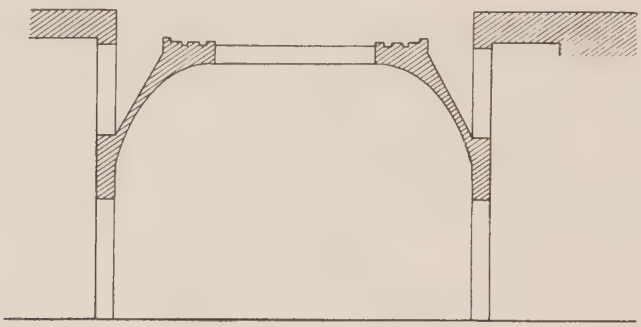


Fig. 2.
Coupe de la salle octogonale à coupole, *Domus Aurea* (d'après les *Alli, l. l.*)

Maria della Rotonda à Albano), l'architecte (Rabirius ?) fut obligé de retourner au système du tambour clos, admettant quelques niches demi-rondes et un « occhione » au sommet[1]. De là au Panthéon d'Hadrien[2] quelle distance, malgré certaines ressemblances générales ! L'augmentation du diamètre de 15 m. 60 à 43 m. 20 causa de telles difficultés que l'architecte même (Apollodore de Damas ?) s'y trompa. Aussi les Romains du II^e^ s. ne l'ont-ils jamais vu comme l'eût voulu

1. Reprod. de l'extérieur *Bull. comun.*, LXX (1942) ; *Bull. Imp. Rom.*, XIII, *Notiz.*, 50, fig. 2 ; plan, *Ausonia*, IX (1919), 226, fig. 13, cp. 237 ss. et fig. 23.

2. Pour la date, cf. *Bull. comun.*, LXV (1937), 98/113 ; résumé des questions *ap.* Lugli, *Monum. Ant. Roma*, III (Regioni), 123 ss. ; Lugli a complètement raison d'écrire : « per un occhio che abbia pratica di monumenti e strutture romane questo (c.-à-d. que le Panthéon ne saurait être sévérien) è un assioma » (*ibid.*, p. 141).

son constructeur. Dès l'instant où l'on enlevait les échafaudages il fallait étayer la coupole. Cependant, quelles solutions ingénieuses pour contrebalancer le poids énorme de la calotte ! Afin de diminuer la poussée latérale, on en revint à l'ancien système préromain, à la construction par couches horizontales. Une série d'anneaux, entourant la calotte à un tiers environ de la hauteur au-dessus du tambour[1], ajoute à sa

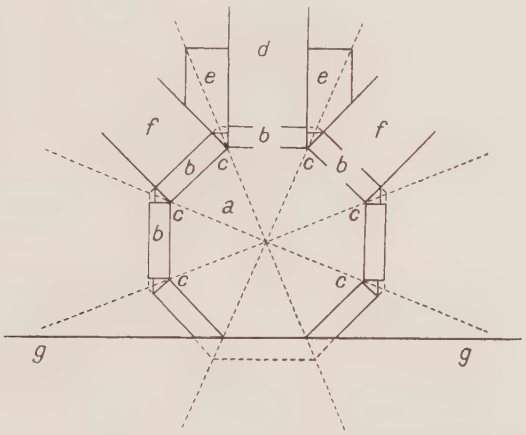


Fig. 3. — Schéma de la composition de la salle à coupole :
a, la salle ; *b*, le pourtour ; *c*, les piliers à vides triangulaires, ornés de peintures ; *d*, porte décorée d'une fontaine ; *e*, pièces ne communicant pas avec la salle à coupole ; *f*, pièces donnant sur cette salle ; *g*, façade du palais.

pression verticale ; celle-ci retombe sur les grands arcs de décharge, qui défendent les niches intérieures et l'entrée, et elle se concentre sur les grands piliers qui, pourtant, sont creusés de niches. Le reste de la poussée latérale est neutralisé par les grands contreforts dissimulés par la paroi extérieure, qui présente une surface unie.

Cependant les architectes impériaux s'occupèrent de problèmes tout autres, à l'occasion de coupoles de moindres dimensions : à preuve la Villa d'Hadrien à Tivoli (fig. 3). Ils

1. Voir la section Lugli, *l. l.*, fig. 20 *b*.

visèrent à résoudre le problème posé par les architectes de la *Domus Aurea* de Néron, c'est-à-dire à monter une coupole sur un tambour discontinu, mais cette fois sans l'aide de pièces contrebutantes. Malgré le goût « classiciste » qui régna sur les arts figurés d'alors, cette liberté, à peu près baroque, était bien de son temps. Des analyses faites à Ostie nous ont fait connaître des solutions analogues adoptées pour la construction de maisons[1]. Malheureusement en aucun de ces cas la construction n'a su résister à l'action du temps : les bâtiments d'Ostie ont dû bien vite être renforcés, et les coupoles de la *Villa Tiburtina* se sont écroulées du côté le plus faible, tant l' « Héliocaminus » (fig. 4 et 5) des thermes entre le portique circulaire dit Teatro Marittimo et le jardin (?) dit Stadion, que la belle coupole « melon » qui sert d'entrée au péristyle dit Piazza d'Oro[2]. Évidemment le problème n'était pas encore résolu.

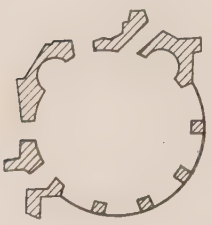


Fig. 4. — Coupole dite « Héliocaminus » dans la Villa d'Hadrien à Tivoli (croquis simplifié d'après les *Not. scavi*).

Par la suite, on cessa de pratiquer des jours dans les parois. Les tombeaux antoniniens de la Via Nomentana — « Sedia del Diavolo » entre Sainte-Agnès et le Pont Nomentane ; Tombe di Casal dei Pazzi au delà de l'Anio[3] — multiplient les niches et

1. L'*insula* à l'Est du Capitole, cf. *Not. scavi*, 1916, 419-420 pour les chambres nos 42/5 sur le plan pp. 428/9, le coin à dr. et en haut ; et *ibid.*, p. 423, chambre no 46 de la même planche.

2. Resp. *Not. scavi*, 1922, 239, fig. 6 (= *Bull. comun.*, 1937, 126, fig. 22 et p. 155 sqq. pour la date) qui remplace le plan de Winnefeld reproduit par Gusman, *Villa d'Hadrien* (1908), fig. 45) ; cf. la photo p. 241, fig. 8 ; l'autre Rivoira, *Architett. Rom.*, fig. 145-147, cf. le plan Gusman, *l. l.*, fig. 35 (la photo *ibid.*, fig. 38 ; est peu utile) ; ajouter la coupole des Grands Thermes de la villa (plan Gusman, *l. l.*, fig. 47 ; photo R. Paribeni, *Villa Adriana*, pl. 22). Je penche à insérer dans ce groupe la construction dite Sérapeum, qui termine la partie dite Canope (cf. Rivoira, *l. l.*, fig. 153 ; plans Gusman, *l. l.*, fig. 54, d'après Piranesi-Sertais et *Bull. comun.*, 1937, 138, fig. 28 d'après Winnefeld), car il me semble très peu établi qu'il s'agisse d'une demi-coupole ; certains restes indiquent plutôt le contraire. Voir d'ailleurs Lehmann-Lindros dans *Opusc. archaeol. Inst. Suec.*, Rome, I (1935), 222 sqq.

3. Resp. Rivoira, *Architett. Rom.*, fig. 178/9 et 180-2.

reviennent à l'ancienne solution des pendentifs, mais les murs restent unis ; même construction pour le *nymphaeum* octogonal de la Villa Gordianorum sur la Voie Prénestine près de Rome, de 245 env.[1] (fig. 6). Mais ici le système d'éclairage est renouvelé : l' « occhione » central de la coupole a été rem-

(Photo Richter)

Fig. 5. — Coupole dite Héliocaminus, dans la Villa d'Hadrien à Tivoli.

placé par une série d' « occhi » dans le tambour — la Tomba di Casal dei Pazzi l'annonce par de plus petits « occhi », encore dans la zone inférieure de la calotte même —, ne permettant toujours qu'un éclairage discret et ne portant point atteinte à l'unité de l'édifice. En effet, l'art romain avant sa dernière phase resta malgré tout fidèle à la conception classique de l'unité d'un organisme, fût-il architectural ou sculptural.

1. *Bull. comun.*, XLIII (1915), 136 ss. avec fig. ; Rivoira, *l. l.*, fig. 211 ; Schrader, *Roem. Kampagna*, fig. 18 ; n. b. : le pilier central et la partie haute tachetée de blanc sont des additions médiévales. Je remercie bien vivement M. Ward Perkins, qui a bien voulu m'autoriser à faire des recherches dans les archives de l'École Britannique.

Puis, tout à coup, une vingtaine d'années plus tard, l'art romain s'achemina, et cette fois définitivement, vers la rupture de cette unité, vers la désarticulation du système orga-

(Photo communiquée par l'École anglaise de Rome)

Fig. 6. — Nymphée octogonal de la Villa des Gordiens (Voie Prénestine, près Rome).

nique. Ce que L'Orange a déjà constaté pour la sculpture, et de Wit pour la peinture[1], nous le retrouvons dans l'architecture. L'esthétique des anciens, qui forme une unité par comparaison avec celle des peuples nordiques ou orientaux, encore

1. Cf. *Spaetroem. Portraetplastik*, au sujet du portrait de Gallien, et *Spaetroem. Bildnismalerei*, p. 33 sqq.

qu'elle soit une unité de contrastes, avait vécu ; les générations successives d'artistes y avaient puisé tout ce qu'elle pouvait donner, l'avaient, pour ainsi dire usée, et elle était épuisée. Mais de nouvelles tendances s'annonçaient, inaugurant le nouveau cycle qui, à son tour s'achèvera au seuil de la Renaissance. C'est en ce sens, mais en ce sens seulement, qu'ont raison ceux qui parlent de défaillance, c'est en ce sens seulement que Huizinga eut raison en écrivant son *Automne du Moyen Age*. Nous assistons à la fin de l'année antique, mais déjà le soleil remonte, apportant le printemps.

Ne croyons pas que le travail fut facile ; la désarticulation du système constructif romain posa des problèmes considérables, exigea des solutions nouvelles, et l'architecte du Romain Tardif se montra à la hauteur de sa tâche. Le premier monument qui témoigne d'un goût nouveau est le *Nymphaeum Gallieni* dans les *Horti Liciniani* sur l'Esquilin à Rome[1]. Abstraction faite des parties ajoutées au IVe s., il reste comme noyau (fig. 7) un décagone dont aucune paroi n'est demeurée intacte — on le comparera utilement avec l'octogone de la Villa Gordianorum, fort différent, et avec l'octogone dans la Villa d'Hadrien, assez apparenté — ; des niches les percent partout, dont quatre au plus sont fermées. Sur le mur inférieur se dresse le tambour, percé de 10 grandes fenêtres ; en dessus, la coupole pour laquelle on avait projeté des fenêtres également, projet abandonné plus tard, sans doute volontiers, non seulement en raison des difficultés que suscitait l'arrange-

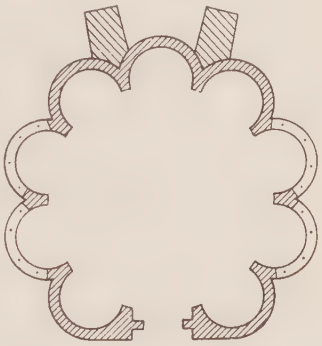


Fig. 7.
Nymphaeum des *Horti Liciniani*, à Rome
(d'après Rivoira, *Archit. romana*).

1. Soi-disant Temple de Minerva Medica, Rivoira, *l. l.*, fig. 215-219 ; Lugli, *Monum. Ant. Roma*, III (Regioni), fig. 91 ; pour la critique de la maçonnerie, cf. Lugli, *l. l.*, 480 sqq.

ment des arêtes, mais encore pour obtenir un effet. Car la coupole, obscure, séparée de la partie inférieure par une nappe de lumière, donne l'impression de planer ; les parties chargées étant séparées l'une de l'autre, la construction est cachée. Avouons que l'architecte a fait preuve d'une hardiesse inouïe : ériger une coupole d'un diamètre de 24 m. environ sur des murs hauts de 25 m. environ et dont l'épaisseur est seulement de 1 m. 70 ; distribuer le poids sur des piliers minces renforcés de contreforts discrets, la tâche est loin d'être simple, surtout parce qu'il n'existait aucune tradition[1]. Ici l'architecte s'est mieux tiré d'affaire que son collègue du Panthéon : après l'enlèvement des échafaudages, il ne dut ajouter que deux contreforts supplémentaires.

Cette audacieuse tentative resta isolée pour un certain temps ; du moins les architectes de Dioclétien (Palais de Spalato ; tombeau près de la Villa Gordianorum[2]), choisirent-ils des méthodes plus sûres, quand ils projetaient des coupoles. Mais le désir de « dématérialiser », pour ainsi dire, les édifices ne s'atténuait point, et nous en trouvons la preuve aux Thermes de Dioclétien ou à la Basilique de Maxence qui sont caractérisés par de larges baies et des soutiens exigus pour leurs voûtes énormes[3]. L'architecte de la grande coupole constantinienne, — celle du Mausolée de l'empereur, transformé plus tard en église Sainte-Constance, — reprend le thème galliénien, et l'enrichit. Le plan[4] fait voir le développement de la pensée, d'une

1. Le système de la coupole ne remonte pas plus haut qu'Alexandre Sévère (230 env.) ; l'Arco della Ciambella à Rome est un reste de ses restaurations aux Thermes d'Agrippa.

2. *Bull. comun.*, 1915 ; Rivoira, *Architett. rom.*, fig. 213/4 ; Schrader, *Roem. Kampagna*, fig. 19 ; Ducati, *Arte in Roma*, pl. 215, 2 ; 216, 1.

3. Pour se rendre compte des différences, on comparera un plan de la partie centrale des Thermes de Caracalla ; on remarquera en même temps que les salles dans les Thermes de Dioclétien sont nettement séparées les unes des autres, tandis que celles des Thermes de Caracalla se pénètrent mutuellement, et que les nefs de la Basilique de Maxence se composent d'éléments indépendants ajoutés, accusant toujours le même désir de désintégration. En outre, la Basilique de Maxence et le Palatium Sessorium près de Sainte-Croix-de-Jérusalem, présentent des contreforts ajourés ; pour la première fois est posé un problème qui n'attirera l'attention qu'à la période de l'art gothique.

4. Cf. *Opusc. archaeol. Inst. Suec.*, Rome, IV (1946), 143, fig. 41.

manière probante (fig. 8) : il détache les soutiens de la coupole du mur extérieur et il les dépouille de leur fonction organique en les séparant en deux colonnes, qui, elles aussi, perdent leur caractère d'unité organique puisqu'elles sont accouplées ; le nouveau mur extérieur à son tour est creusé

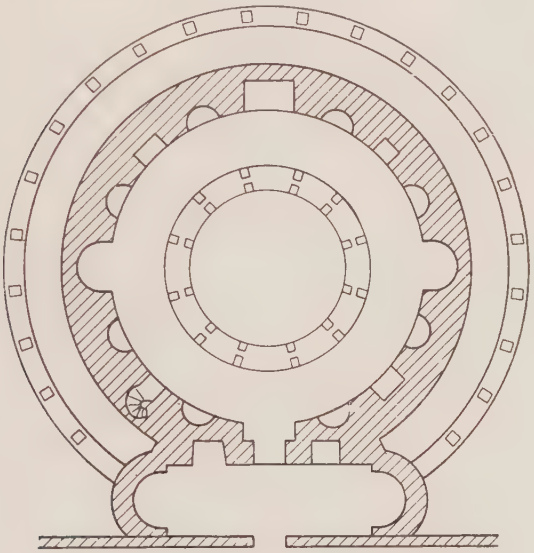


Fig. 8. — Mausolée de Constantin le Grand, à Rome (simplifié d'après *Op. arch.*, IV).

de nombreuses niches. Les chapiteaux réunis par des arcades détruisent l'effet de perspective, c'est-à-dire d'unité de l'ensemble[1] et amènent à des « unità staccate ». Quant au tambour, il est percé de douze fenêtres, bien plus grandes qu'autrefois puisqu'on a fait disparaître une retouche[2]. Ajoutez que le contour laisse voir le manque d'unité ; les éléments isolés : pourtour, tambour, niche principale, escalier en colimaçon,

1. C'est pourquoi aussi les arcades sont de règle dans les basiliques paléochrétiennes.

2. Cf. *Opusc. arch. Inst. Suec.*, Rome, IV, 145.

jouent un rôle individuel et plus ou moins indépendant au détriment de la coupole qui cesse d'être l'élément dominant ; de même, à l'intérieur, la partie centrale très claire fait contraste avec la coupole et le pourtour à l'ombre.

Un siècle plus tard environ, sous le règne de Valenti-

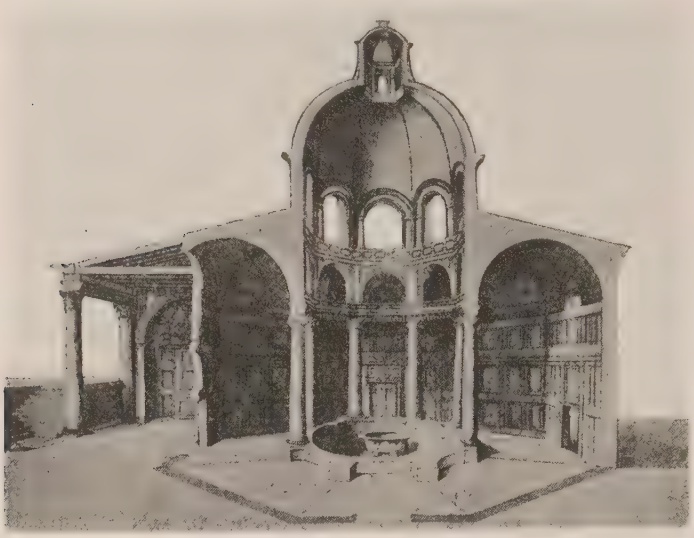


Fig. 9.
Plan et coupe du Baptistère du Latran, construit sous le pape Sixte III (d'après Toesca, *Stor. arte italiana*).

nien III, et la régence de Galla Placidia, le pape Sixte III fit reconstruire le Baptistère de Saint-Jean-du-Latran[1] (fig. 9). Là on ne saurait ajourer davantage la partie centrale. Les colonnes accouplées unies par des arcades ont cédé leur place à des colonnes simples qui portent une architrave (peut-être un reste du classicisme de la Renaissance Théodosienne ?) ; au-dessus, des arcades supportent le tambour percé de grandes

1. Plan : *Opusc. archaeol.*, IV, 142, fig. 40 ; coupe : P. Ducati, *Arte Roma ant.*, pl. 248, 1, d'après dessin de Lafréry.

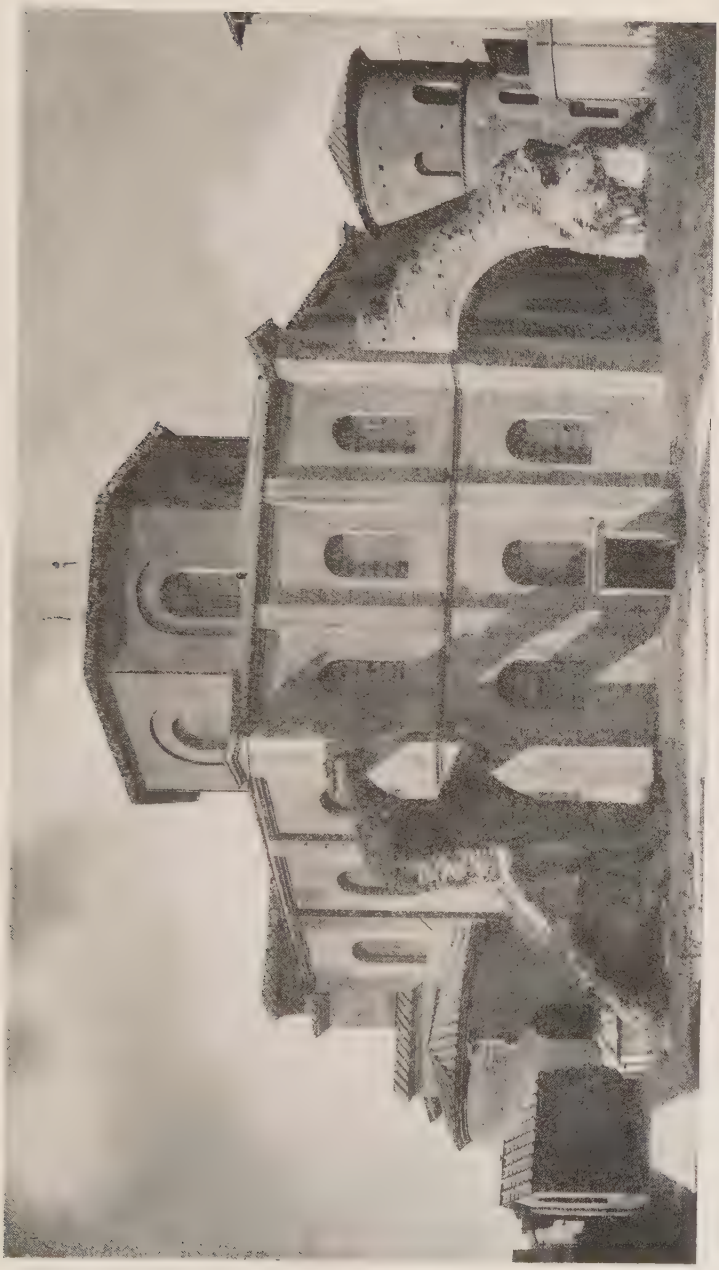


Fig. 10. — Basilique de San Vital à Ravenne : vue prise du côté de l'abside.

fenêtres à peine séparées par de légers montants ; là naissent les arêtes qui répartissent le poids de la coupole en « melon » (la lanterne devrait être une addition de la Renaissance). Cette « dématérialisation » est bien de l'époque, à preuve les basiliques contemporaines : Sainte-Sabine en 435 env. et sa sœur jumelle, Sainte-Marie-Majeure, surtout Saint-Jean-et-Saint-Paul à Rome, en 435 env. avec ses quelque soixante fenêtres. Dans tous ces cas, il ne subsiste de l'édifice que le nécessaire ; au fond, il a été à peu près dissous, uni avec l'espace environnant, dans le même sens que les cathédrales gothiques pleinement développées. Il est lamentable que le Baptistère ait dû subir, après les dégâts causés par le sac de Rome de 1527, des remaniements qui le rendent à peu près méconnaissable. Mais Saint-Vital à Ravenne[1] peut nous consoler : sa conception est d'une richesse incroyable, et elle résume tous les problèmes dont nous avons parlé[2] (fig. 10).

On peut se demander pourquoi l'histoire de la coupole en Italie s'interrompt si brusquement ici. Le *slogan* « décadence » n'est pas une réponse. Sur les terrains économique (guerre des Goths) et scientifique certes, il y eut une décadence, et la coupole exige de savants calculs. Mais l'art ne doit pas son développement à des raisons négatives. La coupole, couverture d'un espace, est toujours, comme les voûtes, un élément matériel, et c'est pourquoi surtout les architectes chrétiens l'ont délaissée ; elle transforme la salle en une espèce de boîte, pleine de matière — esthétiquement — tangible. Et c'est exactement ce que l'époque post-justinienne — que je voudrais appeler « sub-antique », car elle n'est plus antique et n'est pas encore carolingienne — ne voulut pas ; elle fut aussi résolument hostile à la matière, à la nature, chéries par l'Antiquité classique. On s'en rend compte en

1. Rivoira, *Architett. rom.*, fig. 302 ; 306 /9 ; Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, I, fig. 84-86.

2. Loin d'être byzantin, il est de la plus pure tradition italo-romaine ; il suffit de le comparer avec les églises contemporaines de la Grèce et de la Thrace : plan, contour, détails, tout y est différent.

regardant les mosaïques contemporaines[1]. Après celles de la nef et du premier arc triomphal de Sainte-Marie-Majeure (435 env.) où le sentiment romain est encore bien vif, celle de Saints-Cosme-et-Damien (vers 530), annonce le nouveau style comme le fait le groupe théodéricien et justinien de Ravenne ; puis celui de Saint-Laurent-hors-les-Murs à Rome (vers 580), de Sainte-Agnès-hors-les-Murs (630 env.), d'un coloris et d'une composition tout irréels, enfin le Saint-Sébastien de Saint-Pierre-aux-Liens (vers 680 ?), qui semble tout à fait « dématérialisé ». Tout l'intérêt pour la beauté formelle a disparu en faveur de l'expression spirituelle. Ainsi s'explique l'aspect d'une église comme Saint-Georges-du-Vélabre à Rome[2], où tout a été réduit à l'essentiel. Mais la réaction ne tarda pas à venir : à preuve les restes des mosaïques décorant l'Oratoire du pape Jean IV au Vatican (702-704) et celles qui suivirent. En même temps les églises se transformèrent, devinrent plus riches, plus variées ; bref, plus matérielles[3]. Pourtant la tradition de la coupole avait été interrompue ; il fallut attendre un certain temps pour qu'elle reprît et qu'elle atteignît aux dimensions obtenues par les architectes de la Renaissance et du Baroque. Mais ceux-ci ne surent réaliser leurs projets, bien plus audacieux que ceux des Romains, que grâce à une science mathématique poussée à un point dont la culture antique n'avait jamais été capable.

C. C. Van Essen.

1. Cp. Van Berchem-Clouzot, *Mosaïques chrétiennes.*
2. Reprod. p. ex., Ducati, *Arte in Roma*, pl. 287.
3. Cf. les églises carolingiennes au N. des Alpes, et la série ravennate intéressante publiée par Galassi, *Roma e Bisanzie*, fig. 111-114 ; 136.

LE PÉPLOS DES PANATHÉNÉES DANS LE Περὶ θεῶν D'APOLLODORE

Les *Fragmente der griechischen Historiker* de Jacoby citent le fragment suivant du Περὶ Θεῶν d'Apollodore d'Athènes, tiré d'une scholie du Marcianus 471 (M) à l'*Hécube* d'Euripide (v. 467) :

Οὐ μόνον γὰρ παρθένοι ὕφαινον, ὥς φησιν Ἀπολλόδωρος, ἐν τῷ περὶ θεῶν [αὐλῆς], ἀλλὰ καὶ τέλειαι γυναῖκες, ὡς Φερεκράτης ἐν Δουλοδιδασκάλῳ (Th. Kock, *Com. Att. Fr.*, I, 158, fr. 46). Ὅτι δὲ κρόκινός ἐστι καὶ ὑακίνθινος καὶ τοὺς Γίγαντας ἐμπεποίκιλται, δηλοῖ Στράττις (Th. Kock, *Com. Att. Fr.*, I, 731, fr. 69). Τοῦτον δὲ ἀνιέρουν διὰ πενταετηρίδος ἐν τοῖς Παναθηναίοις.

L'édition précédente, de Müller, n'avait retenu que la première phrase[1]. Est-il légitime de rapporter à Apollodore l'ensemble du texte cité, et, dans ce cas, n'est-il pas possible de retrouver d'autres textes qui ont été inspirés par la même source ?

La première phrase de la scholie résume une controverse au sujet des Panathénées. Selon Apollodore, c'étaient les jeunes filles d'Athènes qui tissaient le péplos ; son contradicteur anonyme affirme que les femmes mariées participaient aussi au travail. Celui-ci cite le témoignage du comique Phérécratès, auquel il convient d'ajouter le texte même d'Euripide qui a motivé la scholie[2].

1. Jacoby, *Fragm. gr. Histor.*, II, 2, 1072, n° 105 ; Müller, *Fragm. histor. graec.*, IV, 649, fr. 44 *a*.

2. Le chœur des captives comprend des mères, puisqu'il s'écrie au v. 475 : « Las sur mes enfants ! »

Le péplos des Panathénées est mentionné par d'autres scholies, beaucoup plus complètes, qui donnent des détails sur la cérémonie. Les quatre principales ont certainement une origine commune, car on peut relever entre elles de nombreux points de ressemblance, tant au point de vue des idées développées qu'au point de vue de l'expression ; seul l'ordre suivi diffère[1]. Ce que prouvera ci-après, p. 1064, le tableau de comparaison.

La rédaction que nous possédons de la scholie d'Aristophane est certainement tardive. Le mot πενταετηρίδος est remplacé par celui de τετραετηρίδος. La phrase finale, qui prétend que le péplos était offert annuellement à la déesse, est en contradiction avec le reste du texte et la plus grande partie de la tradition ancienne[2] ; elle doit être considérée comme une glose d'un commentateur mal informé[3]. Les scholiastes d'Aristide de leur côté travaillaient de mémoire, ou utilisaient une source lacunaire, puisqu'ils ont dû remplacer ἀπὸ τοῦ Κεραμεικοῦ par le vague ἀπό τινος τόπου.

Quoi qu'il en soit, si l'ordre de l'exposé diffère, les idées développées dans les quatre scholies sont les mêmes, les expressions employées sont souvent voisines ou identiques. Or, parlant de la confection du péplos, les scholiastes ne mentionnent que le rôle joué par les jeunes filles, et deux d'entre eux (Euripide B, Aristide C) utilisent le verbe ὑφαίνειν, comme le scholiaste du Marcianus qui cite Apollodore. On peut dès lors admettre avec vraisemblance que la source unique des quatre scholies est le passage du Περὶ Θεῶν d'Apollodore, auquel le Marcianus fait allusion.

Il est possible d'apporter encore quelques indices en faveur de cette hypothèse, et de préciser l'aspect du texte primitif. Revenons au texte du Marcianus. Après la première phrase

---

1. Afin de faciliter la comparaison, l'ordre du texte n'a pas été respecté ; on pourra rétablir cet ordre avec les numéros placés entre parenthèses au début des paragraphes.

2. Cf. en particulier, L. Deubner, *Attische Feste*, 30.

3. Sur tous ces points, cf. C. B. Gulick, *De scholiis Aristophaneis quaestiones mythicae*, 112-3 (*Harvard studies in class. Philol.*, 5, 1894).

qui nous a paru résumer une controverse entre un commentateur inconnu et Apollodore, nous trouvons une allusion à une phrase du comédien Strattis, relative à la couleur du péplos et à ses broderies, puis un passage précisant que le péplos était offert pour les grandes Panathénées. Évidemment la controverse est terminée. Le scholiaste revient à l'exposé des faits ; n'est-il pas logique d'admettre avec Jacoby qu'il revient aussi à Apollodore qu'il a abandonné un instant pour corriger un détail inexact ?

On peut répondre affirmativement, grâce à deux passages d'Harpocration :

Τοπεῖον Ἰσαῖος κατὰ Διοκλέους. Τοπεῖα λέγουσι τὰ σχοινία· Στράττις Μακεδόσι (Th. Kock, *CAF*, I, 719, fr. 30)·

« τὸν πέπλον δὲ τοῦτον
« ἕλκουσ' ὀνεύοντες τοπείοις ἄνδρες ἀναρίθμητοι
« εἰς ἄκρον ὥσπερ ἱστίον τὸν ἱστόν. »

Πέπλος Ἰσαῖος ἐν τῷ περὶ τῶν ἐν Μακεδονίᾳ ῥηθέντων. Περὶ τοῦ πέπλου τοῦ ἀναγομένου τῇ Ἀθηνᾷ τοῖς μεγάλοις Παναθηναίοις οὐ μόνον παρὰ τοῖς ῥήτορσίν ἐστι μνήμη, ἀλλὰ καὶ παρὰ τοῖς κωμικοῖς.

Il ressort de ces deux textes qu'il a existé une étude sur le péplos ; elle mettait à contribution les orateurs, Isée en particulier, et les comiques, Strattis entre autres. Or précisément la scholie du Marcianus contient aussi une allusion à Strattis. D'autre part les vers conservés par Harpocration montrent que le péplos est semblable à une voile tendue par des cordages sur un navire ; ils illustrent parfaitement l'indication trop concise des scholiastes d'Aristide : « Les Athéniens faisaient de ce péplos la voile du navire (C) » ou « Aristide appelle péplos la voile du navire (BD) ».

Les deux passages d'Harpocration forment un ensemble très cohérent avec les scholies d'Euripide, d'Aristophane et d'Aristide qui ont été mentionnées. On peut vraisemblablement ajouter un article du *Lexique* de Photios sur le même sujet :

Ἱστὸς καὶ κεραία· ὁ μὲν ἱστὸς τὸ ἐπίμηκες ξύλον ἄνω τεταμένον,

κεραία δὲ τὰ πλάγια, ὥστε γενέσθαι γράμμα τὸ Τ. διετείνετο δὲ πολλάκις ὁ τῆς Ἀθηνᾶς πέπλος εἰς τοιοῦτο σχῆμα ξύλων καὶ ἐπόμπευσαν.

Ainsi, grâce aux scholiastes et aux lexicographes, nous saisissons d'une manière plus précise un chapitre du Περὶ Θεῶν d'Apollodore. Nous pouvons voir avec quel soin travaille le grammairien du IIe siècle. Il a accumulé une solide documentation, puisée surtout chez les orateurs attiques et les poètes comiques de l'époque classique ; il s'est principalement intéressé aux détails matériels de l'offrande du péplos et au vocabulaire technique employé pour la cérémonie : ἄρμενον, τοπεῖον, ἱστός, κεραία.

La scholie du Marcianus nous apprend aussi que le chapitre d'Apollodore a suscité des critiques chez les érudits anciens, et que certaines conclusions ont été discutées (absence de femmes mariées pour la confection du péplos). Nous entrevoyons ainsi le patient travail et les débats des archéologues grecs[1].

F. Vian.

1. Voir le tableau, page suivante (1064).

Schol. à Euripide, *Hécube*, 469 (B) (éd. Dindorf).	Schol. à Aristide, Παναθηναικός, 197, 8 (C) (éd. Dindorf, t. III, p. 343).	Schol. à Aristide, Παναθηναικός, 197, 8 (BD) (éd. Dindorf, t. III, p. 343).	Schol. à Aristophane, *Cavaliers*, 563 (éd. Dindorf) = Suidas, *s. v.* πέπλος.
(1) Ἔθος ἦν ἐν Ἀθήναις ὑφαίνειν τὰς παρθένους τῇ Ἀθηνᾷ πέπλον,	(1) Ἐν τοῖς Παναθηναίοις ὕφαινον αἱ παρθένοι Ἀθήνησι πέπλον,	(3) Λέγουσι δὲ ὅτι αἱ καλαὶ τῶν παρθένων ἐν τοῖς Παναθηναίοις εἰργάζοντο πέπλους, οὓς ἀνετίθεσαν τῇ Ἀθηνᾷ.	
(2) ἔχοντα τὰς ἀριστείας τῆς θεοῦ πολεμικῆς οὔσης, καὶ ἃ κατὰ τῶν Γιγάντων κατεπράξατο μετὰ τοῦ Διός.	(2) ἐν ᾧ ἅρμα ἦν ἐντετυπωμένον καὶ ἃ κατὰ τῶν Γιγάντων ἡ θεὸς ἔπραξεν.	(2) ἐν ᾧ ἦν γεγραμμένον ἡ Γιγαντομαχία, ἐν ᾗ φασιν ἀριστεῦσαι τὴν Ἀθηνᾶν.	(2) Ἄλλως· οὗ ἐγέγραπτο Ἐγκέλαδος, ὃν ἀνεῖλεν ἡ Ἀθηνᾶ· ἦν δὲ εἷς τῶν Γιγάντων.
	(3) Ἐποίουν τοῦτον τὸν πέπλον ἱστίον τῆς νηός,	(1) Πέπλον λέγει τὸ ἱστίον τῆς νεώς.	(1) Ἰδία παρὰ τοῖς Ἀθηναίοις πέπλος τὸ ἄρμενον τῆς Παναθηναικῆς νεώς, ἣν οἱ Ἀθηναῖοι κατασκευάζουσι τῇ θεῷ διὰ τετραετηρίδος· ἧς καὶ τὴν πομπὴν ἀπὸ τοῦ Κεραμεικοῦ ποιοῦσι μέχρι τοῦ Ἐλευσινίου. Πέπλον δὲ καλοῦσι τὸ ἄρμενον διὰ τὸ ἀραιὸν αὐτὸ εἶναι[1].
Ὕφαινον γὰρ ἐν τοῖς Παναθηναίοις.	ἥτις ὑπότροχος κατεσκευάστο καὶ ἔκτινος τόπου πρὸς τὴν Ἀκρόπολιν ἤγετο.	Φασὶ γὰρ ὅτι ναῦς ἦν ὑπότροχος κατασκευασθεῖσα ἥτις ἐν τοῖς Παναθηναίοις ἀπό τινος τόπου ἀγομένη ἐπὶ τὴν Ἀκρόπολιν εἶχεν ἄρμενον,	
Τὰ δὲ Παναθήναια ἦν ἑορτὴ Ἀθηνᾶς, πάντων Ἀθηναίων συνιόντων ἐκεῖσε καὶ τῶν ἄλλων Ἑλλήνων τέσσαρας ἡμέρας πανηγυριζόντων.			[(3) Ἐπεσκευάζετο οὖν ὁ πέπλος καθ' ἕκαστον ἐνιαυτὸν καὶ ἐπομπεύετο ἐν τοῖς Παναθηναίοις.]
			Suidas : (2) Ἐγέγραπτο δὲ ἐν αὐτῷ... τῶν Γιγάντων εἷς. (1) Ἰδίως... κατεσκεύαζον... διὰ τοῦ Κεραμεικοῦ ἐποίουν..., πέπλον δὲ τοῦτο ἐκάλουν διὰ τὸ ἐρεοῦν αὐτὸ εἶναι. (3) Manque.

1. Gulick, *De Scholiis Aristophaneis quaest. myth.*, dans *Harvard Stud. in class. philol.*, V, 1894, 112-3, corrige avec l'aide de Suidas et de la scholie du Marcianus : τὸ ἄρμενον τοῦτο, <δ> διὰ <πενταετηρίδος ἐν τοῖς Παναθηναίοις ἀνι>έρουν.

UN NOUVEAU CRATÈRE DU DIPYLON AU MUSÉE DU LOUVRE

La réorganisation des salles de céramique et les tribulations dues à la guerre ont amené la découverte, dans les réserves du Louvre, de bien des richesses dont nul ne soupçonnait l'existence : en particulier, dix grandes caisses, marquées « Dipylon », contenaient quelques milliers de fragments, appartenant presque tous à ces vases colossaux, de style géométrique, décorés de personnages, qui ont été recueillis au cimetière du Céramique d'Athènes[1]. Les tentatives de rapprochement, soit avec les séries depuis longtemps exposées au Musée[2], soit avec d'autres morceaux envoyés par Ed. Pottier, en 1894, dans les principales Universités françaises et plusieurs Musées de province, ont permis de reformer quelques grands ensembles, regroupant la majeure partie des fragments actuellement au Louvre. Le résultat le plus important est la reconstitution d'un grand cratère qui, malgré ses lacunes, a pu être remonté, sans qu'intervienne la moindre part d'hypothèse, depuis la base jusqu'au sommet (fig. 1 à 3). Il est principalement composé de tessons provenant des caisses, auxquels se sont joints les fragments A 520 et 553 d'Ed. Pottier[3],

1. La provenance de ces fragments est la même que pour les pièces déjà connues du Louvre : ils ont été acquis par Rayet, en 1871, au moment des premières découvertes du Céramique, et cédés par lui au Musée en 1884. Sur ces « fouilles » du Dipylon, cf. Hirschfeld, *Annali Inst.*, XLIV, 1872, p. 135-7, et surtout Rayet et Collignon, *Hist. de la céram. grecque*, 1888, p. 23-24.

2. Un inventaire partiel de cet ancien fonds a été publié, pour la première fois, par F. Chamoux, *Rev. arch.*, XXIII, 1945, p. 70-75.

3. Le second est figuré dans Morin-Jean, *Le dessin des animaux en Grèce*, 1911, p. 15, f. 2.

Fig. 1. — Grand cratère du Louvre, reconstitué (face A).

Fig. 2. — Autre aspect (face B).

un grand fragment de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris[1], enfin un morceau de l'Université de Lyon[2].

Le cratère, qui mesure 1,22 m. de haut et 0,95 m. de diamètre à son embouchure, a une vasque profonde supportée par un pied assez

Fig. 3. — Détail de la face A (cf. fig. 1).

élevé, représentant à peu près le tiers de la hauteur totale du vase (0, 40 m.). L'embouchure est formée d'un bandeau plat bordé en haut d'un rebord saillant et en bas d'une moulure annulaire. Un peu plus bas, sur la partie la plus large de la vasque, prennent place deux anses verticales doubles. La vasque va ensuite en se rétrécissant constamment jusqu'à l'attache du pied. Une légère dépression, qui vient

1. Il convient de remercier tout particulièrement M. Ch. Picard, qui, en accordant au Louvre toutes facilités pour reprendre les fragments nécessaires, a largement contribué à la reconstitution de ce cratère. Le morceau de l'Institut d'Art est partiellement reproduit par P. Amandry, *B. C. H.*, LXII, 1938, p. 318, f. 8.

2. Nous devons remercier non moins M. Ch. Dugas d'avoir généreusement renvoyé, en même temps que plusieurs autres, ce fragment au Louvre.

rompre en son milieu sa courbure, est peut-être intentionnelle[1]. Le pied est évasé vers le bas ; sa partie supérieure, qui forme un léger ressaut, est percée de quatre ouvertures rectangulaires.

Les représentations figurées sont placées sur deux zones : l'une, à hauteur des anses, divisée en deux par celles-ci, l'autre, au-dessous, faisant tout le tour de la vasque.

Première zone. A : *Scène de prothèsis.* Au centre, le mort, étendu sur un lit, décoré d'une ligne de chevrons. La tête et le buste, placés à droite, sont seuls conservés. Sous le lit, cinq personnages en lamentation ; trois d'entre eux sont encore visibles : au centre, une figure accroupie peu distincte, à droite, une femme et un homme debout. Quatre autres pleureurs se tiennent au chevet du lit ; le premier est de taille réduite, son voisin se penchant par-dessus lui pour toucher la tête du mort. A l'extrémité droite, char tourné vers l'anse, tiré par deux chevaux, portant un aurige et un guerrier. Le char a deux roues visibles qui touchent le sol. Le guerrier est armé de deux lances, de l'épée et de la dague. Il est protégé par un casque à plumet et un bouclier échancré, à cornes larges. La partie gauche de la composition fait totalement défaut, mais elle était probablement symétrique.

B : *Défilé de guerriers.* Il ne subsiste que trois guerriers, identiques à celui de la face A, passant à droite.

Seconde zone. *Huit chars* conduits par un aurige et suivis d'un guerrier. L'un d'eux (sous l'anse droite, par rapport à la face A), faute d'espace, a été remplacé par un losange en damier. Les chars sont tirés par un unique cheval, et une seule roue est figurée. L'armement des guerriers est le même que précédemment.

Le champ des deux zones comporte un nombre relativement restreint d'éléments de remplissage : lignes de chevrons verticales et obliques, épousant les mouvements des personnages, lignes ondulées, presque toutes horizontales, quelques « diavolos » simples, des svastikas et des triangles quadrillés. Les ornements les plus caractéristiques sont l'étoile à seize branches et surtout le losange en damier.

Deux oiseaux tournés à droite sont figurés sous la seule anse conservée. La décoration du reste du vase est purement ornementale : elle comporte, sur l'embouchure, un méandre, et une ligne de points sur le rebord et la moulure ; trois bandes de losanges pointés limitant les deux zones ; en bas de la vasque, un méandre, une ligne de losanges pointés, une bande de losanges en damier alternant avec des triangles

1. Elle se retrouve sur le grand fragment du Louvre (A 517). Du point de vue technique le vase n'offre pas de particularité notable. La terre est rosée pâle, assez tendre, fine ; les parois sont épaisses en moyenne de 2 cm. L'intérieur est laissé sans peinture. Le vernis noir, à l'extérieur, est tourné au rouge sur à peu près la moitié de la superficie : le dessin a pâli, mais n'est pas effacé.

quadrillés, une autre ligne de losanges pointés, une bande de feuilles ovales à hachures obliques, une série de lignes ondulées, une zone de zigzags verticaux.

Le passage de la vasque au pied est marqué par une bande de triangles quadrillés. Les fenêtres ouvertes dans le pied sont séparées par quatre rosaces formées d'un losange, accosté de quatre triangles radiant, avec damiers et lignes hachurées. Sous chacune des ouvertures, petite bande de traits imbriqués. Le bas du pied porte une large bande de damiers entre deux groupes de cercles, neuf en haut et douze en bas, une bande de zigzags verticaux et quatre cercles sur la base même du vase.

On a plaisir à regarder cette pièce qui est plus qu'un fragment isolé. Au Louvre même il n'existait, jusqu'à présent, rien d'équivalent. Le grand cratère, toujours cité, n'était réellement composé que d'un grand fragment, les trois quarts du vase étant une très mauvaise reconstitution en plâtre[1]. Ce nouveau cratère est sans doute de dimensions moins imposantes, d'une décoration plus simple, mais, en dépit de ses lacunes, il a l'avantage de nous donner l'aspect réel de ces vases colossaux, à la fois monuments d'architecture et de peinture, qui constituaient sans doute les chefs-d'œuvre de l'art du VIII^e siècle. Lorsqu'on fait la liste de tous les cratères entiers du Dipylon actuellement connus, on se rend pleinement compte de la rareté et de la beauté de ce vase.

On sait que les études récentes ont surtout cherché à différencier, dans la série pourtant très limitée des grands vases du Dipylon, les styles, les époques et même les peintres. Le seul résultat qui paraisse assuré est la distinction nette de deux styles[2], l'un appartenant encore au géométrique moyen[3], l'autre datant du géométrique mûr[4]. Le premier est repré-

1. Cette reconstitution n'existe plus : le fragment seul est exposé.

2. B. Schweitzer a le premier établi la succession de deux styles figurés : *Ath. Mitt.*, XLIII, 1918, p. 105 ; Mme G. Nottbohm, dans une étude bien incomplète et assez arbitraire, a tenté de définir différentes mains : *J. d. I.*, LVIII, 1943, p. 1-31 ; F. Chamoux, *Rev. arch.*, XXIII, 1945, p. 55-68, tout en maintenant la distinction des deux styles, a réfuté les classifications trop systématiques de Mme Nottbohm.

3. W. Kraiker, *Arch. Anz.*, XLIX, 1934, p. 240 sqq.

4. P. Kahane, *A. J. A.*, XLIV, 1940, p. 477 et 482.

senté par quelques grandes amphores, dont celle d'Athènes nous donne le type, et la plupart des fragments de grands cratères, notamment ceux du Louvre. Seul, jusqu'à présent, le spécimen du Musée Rodin, extrêmement mutilé et dont la reconstitution s'avère plutôt de caractère graphique[1], pouvait donner une idée de ces grands cratères du premier style. Le nouveau cratère du Louvre, qui se rattache de toute évidence à la même école, en devient, pour le moment, le meilleur exemplaire.

Vient ensuite un cratère de New York[2], œuvre assez médiocre qui établit une transition entre les deux styles. La forme du pied, l'ensemble de l'ornementation rappellent le cratère du Louvre, mais l'aspect des personnages, pantins de taille réduite qui n'ont pas la même aisance de mouvement que ceux du premier style, le type des chars et des chevaux évoquent déjà le second style. Celui-ci forme un groupe assez homogène de trois cratères, deux se trouvant à Athènes et un autre à New York[3]. Le dessin est pleinement de caractère géométrique récent et l'influence d'éléments orientalisants se marque déjà dans certaines parties de la décoration.

La forme de ces cratères se fait plus pesante, la vasque est plus lourde et semble écraser le pied, lui-même trop épais[4]. Plus harmonieux que l'exemplaire isolé de New York, d'apparence trop grêle, et à défaut d'exemple comparable dans le premier style (celui du Musée Rodin n'étant guère utilisable), le cratère du Louvre paraît d'une ligne très heu-

---

1. Plaoutine et Roger, *C. V. A.*, Rodin, 1945, p. 10-11 (fig.), pl. 9, 1, 2 et 4.

2. Miss G. M. Richter, *A. J. A.*, XIX, 1915, p. 394, pl. XXI-XXIII.

3. Le plus fragmentaire (Athènes, 806, C. C. 215), reproduit par Kahane, *A. J. A.*, XLIV, 1940, pl. XXV, est sans doute le plus ancien de la série ; celui de New York (Richter, *l. l.*, p. 394, pl. XVII-XX et XXIII, 1) et le plus grand cratère d'Athènes (Nottbohm, *l. l.*, p. 23, f. 12) paraissent un peu plus récents.

4. Mais cette impression est tout à fait subjective, les proportions réelles marquant une très nette tendance à l'élancement. Le rapport entre la hauteur et le diamètre supérieur est sans cesse croissant ; seul, fait exception le premier cratère de New York. On a : Louvre 1,28 ; Rodin 1,35 ; New York (1) 1,58 ; Athènes (1) 1,40 ; New York (2) 1,51 ; Athènes (2) 1,57. Le pied est toujours à peu près le tiers de la hauteur totale, mais il tend plutôt à gagner sur la vasque : on passe, pour le rapport Ht. pied Ht. vasque, de 0,327 à 0,349.

reuse, qui mérite d'être admirée. Le pied est particulièrement étudié : la partie supérieure, en saillie, atténue le contraste avec la vasque, et les fenêtres ouvertes dans celui-ci donnent à l'ensemble plus de légèreté.

La décoration, à défaut de la forme, doit permettre de classer plus précisément le cratère à l'intérieur du premier style. Il n'est guère possible de parler de peintres et d'ateliers ; tout au plus peut-on distinguer, s'il y a lieu, des groupes stylistiques, en se bornant à constater les ressemblances et les différences, d'ailleurs minimes, entre les différentes œuvres. Il semble qu'on puisse reconnaître deux groupes : le premier correspondrait en gros au « Maître du Dipylon », tel que le définit Mme Nottbohm, en ne tenant compte toutefois que des œuvres décorées de représentations figurées, et en éliminant l'amphore de la Collection Baring, qui paraît plus récente. Il y aurait d'ailleurs, comme l'a fait F. Chamoux, beaucoup à ajouter à cette liste. L'ordre adopté ne paraît pas non plus s'imposer : on placerait plutôt au début la grande amphore d'Athènes, puis, parmi les œuvres principales, le fragment A 517 (ex-grand cratère) et l'ensemble formé, entre autres, par les fragments A 526, 527 et 537 du Louvre[1], tous deux à peu près contemporains, enfin le fragment A 519.

Le second groupe, parallèle au précédent, réunirait le cratère Rodin, sensiblement contemporain de A 517, le cratère du Louvre, probablement un peu plus récent, et l'ensemble A 541, 543 et 547[2], de même époque. Le grand fragment A 522[3] appartient à un cratère assez complet, apparenté au groupe précédent, mais qui s'en différencie cependant par une composition et un dessin de figures rappelant plutôt le premier groupe. Les personnages du second groupe sont moins

1. *Mon. Inst.*, IX, pl. 40, 4, F. Chamoux, *l. l.*, p. 71-73, f. 4 et 9, plus de nombreux fragments inédits, quelques-uns à Athènes (par exemple, *Ath. Mitt.*, XVII, 1892, p. 289, f. 1-3).

2. Ed. Pottier, *Vases Ant.*, I, pl. 20, pour A 541 et 547 ; F. Chamoux, *l. l.*, p. 77, n. 1, remarque que certains de ces fragments pourraient appartenir à un groupe un peu à part.

3. F. Chamoux, *Ibid.*, p. 71, f. 5.

sévèrement géométriques, leurs proportions moins élancées, la taille, nettement marquée, n'est plus un simple point. Les scènes sont assez simples et la composition, ordonnée en zones, ne présente pas une superposition de plusieurs plans. L'ornementation occupe environ la moitié de la vasque ; elle est beaucoup plus discrète sur ces cratères fragmentaires du premier groupe, décorés de représentations figurées à peu près jusqu'au pied. Certains détails enfin sont caractéristiques, par exemple le défilé de guerriers sans alternances d'archers, les frises de trépieds, les damiers et les losanges en damier, les feuilles hachurées, les lignes de zigzags verticaux, l'absence de vernis à l'intérieur de la vasque.

A l'intérieur du second groupe, deux faits incitent à placer le cratère du Louvre après celui du Musée Rodin. Dans la scène de *prothèsis*, le geste du pleureur qui se penche, en signe d'affection, pour toucher la tête du mort, rompt le schéma décoratif et le transforme en une scène vivante. Cette introduction d'éléments réalistes dans une représentation aussi conventionnelle est une tendance propre au géométrique récent. Les chars de la seconde zone sont tirés par un cheval et une seule roue est représentée ; or l'absence de perspective est de règle dans le premier style du Dipylon : tous les chars ont leurs deux roues figurées côte à côte. Une grande amphore du Musée Rodin et une amphore de la collection Baring, à Londres[1], à peu près contemporaines du premier cratère de New York, sont, après le cratère du Louvre, les plus anciens exemples de défilés de chars à une roue. Le type se retrouve ensuite sur le premier cratère d'Athènes[2], puis sur toute une série de vases appartenant au géométrique récent[3] et tardif, et au proto-attique le plus ancien. La continuité est très nette,

1. *C. V. A.* Rodin, pl. 8, 7 et *J. d. I.*, LVIII, 1943, p. 2, n° 5, f. 8. L'amphore Baring, qui est considérée par Mme Nottbohm comme une des œuvres les plus récentes du « Maître du Dipylon », est avec raison retirée à celui-ci par F. Chamoux, *l. l.*, p. 65-67.

2. *A. J. A.*, XLIV, 1940, pl. XXV.

3. Par exemple une œnochoé de l'Agora, *ibid.*, p. 457-63, f. 1-4, combinant les deux types de chars.

du premier style du Dipylon jusqu'à cette période de transition du géométrique au proto-attique, qui se place à la fin du VIII^e^ et au début du VII^e^ siècle. Cette évolution qui paraît assez courte, et portant sur un nombre sans doute réduit d'exemplaires, interdit, semble-t-il, d'étaler la céramique géométrique figurée sur plus d'un demi-siècle : en gros la seconde moitié du VIII^e^ siècle.

Le classement stylistique des vases du Dipylon n'est pas inutile, mais reste insuffisant par lui-même. Les sujets figurés, qui ont principalement retenu l'attention des archéologues, ont été maintes fois utilisés pour retracer l'histoire primitive d'Athènes et illustrer les poèmes homériques. Mais le problème des origines n'a jamais été sérieusement posé et reste entièrement à résoudre : l'origine des formes, spécialement en ce qui concerne le cratère, la naissance de la figure humaine, cet événement capital dans l'histoire de l'art grec, les nécessités enfin qui ont conduit à choisir et à représenter des scènes de caractère à la fois héroïque et funéraire, en sont les aspects les plus intéressants. La solution de ces questions exige d'abord de réunir tout le matériel existant, ce qui seulement rendra possible une étude d'ensemble. Beaucoup de fragments négligés, parce qu'isolés, doivent, à en juger par l'expérience du Louvre, se rassembler en un tout. Il faut espérer que, de ces morceaux dispersés dont Paris possède, par chance, la plus grande part, mais qu'on retrouve également, en abondance, à Athènes et dans plusieurs musées d'Europe[1], renaîtront un jour d'autres monuments, encore plus importants que le cratère du Louvre.

F. VILLARD.

1. Les fragments d'Athènes sont signalés par P. AMANDRY, *B. C. H.*, LXII, 1938, p. 319, n. 1 ; la dispersion de l'ensemble ressort du catalogue publié par HIRSCHFELD, *Annali Inst.*, XLIV, 1872, p. 137-153.

ΧΡΥΣΩΙ ΠΑΙΖΟΙΣ' ΑΦΡΟΔΙΤΑ

Les *Syracusaines* de Théocrite se terminent par un hymne à Aphrodite chanté à la cour de Ptolémée Philadelphe, à l'occasion de la célébration des fêtes d'Adonis. Le morceau a été commenté de nos jours par G. Glotz[1] et par H. Stocks[2], qui ont insisté avec raison sur sa grande valeur pour la connaissance des cérémonies mentionnées. Il débute par une brève invocation à la déesse myrionyme ; on cite les deux principaux sièges de son culte à Chypre[3], île placée sous la domination du roi d'Égypte, ainsi que le sanctuaire occidental que le poète sicilien a dû avoir constamment présent à l'esprit : « Souveraine, qui chéris Golgoi, Idalie, et le sourcilleux Eryx... »

> Δέσποιν', ἃ Γολγώς τε καὶ Ἰδάλιον ἐφίλησας
> αἰπεινάν τ'Ἔρυκα χρυσῷ παίζοισ' Ἀφροδίτα...[4]

C'est nous présenter Aphrodite sous son véritable aspect oriental ; car le culte chypriote dérive du temple d'Ascalon[5], et l'Ashtart de l'Eryx semble être venue, soit directement, soit par quelque détour, d'Erech, l'ancienne Ourouk, en Mésopo-

---

1. G. Glotz, *Les fêtes d'Adonis sous Ptolémée II*, dans *REG*, 1920, p. 169-222. Cf. A. S. T. Gow, *JHS*, 1938, p. 180-204.

2. H. Stocks, *Adoniskult in Nordafrika*, dans *Berytus*, III, 1936, p. 31-50.

3. Sous les Ptolémées, le culte de la déesse syrienne paraît bien avoir été plus répandu en Égypte que celui de l'Aphrodite chypriote ; cf. O. Rubensohn, *Genava*, XVIII, 1940, p. 88 ss. Mais les *Syracusaines* semblent avoir été écrites pendant la première guerre de Syrie, ce qui excluait probablement toute allusion aux sanctuaires d'Hiérapolis et d'Ascalon.

4. Theocr., XV, 100 s.

5. Herod., I, 105 ; cf. R. Dussaud, *CRAI*, 1947, p. 221.

tamie[1]. Mais que signifient les deux mots joints au nom d'Aphrodite en guise d'épithète ? C'est un obstacle où sont venus buter tous les commentateurs. La question ne paraîtra pas d'abord très importante, et j'hésiterais beaucoup à la mettre en discussion, si ce n'était qu'à mon sens il ne s'agit pas ici d'une espèce d'épithète oiseuse (ce qui serait d'ailleurs contraire au style de la poésie hellénistique), mais d'une qualification caractéristique visant une particularité assez rare des statues de culte de l'Ourania.

Examinons d'abord les principaux essais d'interprétation. Le scoliaste suppose, non cependant sans une ombre d'hésitation, une allusion à la possibilité de se procurer de l'amour à prix d'or[2]. Annotation sans valeur, mais précieuse pour nous : les commentateurs antiques, on le voit clairement, avaient la même leçon que nos manuscrits du Moyen âge. Le papyrus d'Antinoé, qu'on attribue au début du VI^e^ siècle, confirme la leçon χρυσῷ παίζοισ'[3]. Au XII^e^ siècle, Eustathe reconnaît dans l'expression employée par Théocrite une interprétation personnelle de l'épithète χρυσέη habituellement accolée au nom de la déesse dans Homère et expliquée de diverses façons[4]. D'accord avec certains grammairiens, les modernes y cherchent de préférence un sens métaphorique[5]. L'Antiquité prenait aussi quelquefois χρυσέη au sens de πολύχρυσος[6], « toute parée d'or », comme Aphrodite est appelée dans les *Hymnes homériques*[7] et dans Hésiode[8]. L'explication qu'Eustathe

1. Cf. P. Gardner, *Mél. Perrot*, 1903, p. 123, et, en dernier lieu, A. M. Honeyman, *RHR*, CXXI, 1940, p. 9, 6.

2. *Scol.* Theocr., XV, 101 : τὸ δὲ χρυσῷ παίζοισ' Ἀφροδίτα τοιοῦτον ἴσως ἐστίν ὅτι οἱ ἐρῶντες χρυσῷ πείθουσι τὸ ἐρώμενον.

3. Hunt et Johnson, *Two Theocritus Papyri*, 1930, p. 47.

4. Eustath., p. 291, 2 ad Hom., *Il.*, III, 64 : Θεόκριτος δὲ μεταλαβὼν τὸ νόημα... χρυσῷ παίζουσαν Ἀφροδίτην φησί.

5. Liddell et Scott, *s. v.* Mieux vaudrait sans doute avouer notre ignorance. Anaïtis portait la même épithète ; cf. Hesych. : Ζαρῆτις · Ἄρτεμις. Πέρσαι. O. G. von Wesendonk, *Das Weltbild der Iranier*, 1933, p. 148.

6. *Scol. B* Hom., *Il.*, III, 64 : χρυσῆν δὲ τὴν Ἀφροδίτην ἀπὸ τῆς στολῆς καλεῖ. Même interprétation dans l'édition d'Homère d'Ameis-Hentze.

7. Hom., *Hymn.*, IV, 9.

8. Hes., *Theog.*, 780.

croyait trouver chez Théocrite a été approuvée par Fr. Jacobs, qui disait ingénieusement : *dea quae ipsa est aurea aureis etiam* παιγνίοις *aureoque ornatu utitur*, et par Ed. Hiller dans son édition de Théocrite. Il y a lieu cependant de douter, surtout parce qu'on ne comprend pas pleinement l'emploi de παίζοισα, qu'il n'est pas permis de rendre par *gaudens*[1], quoi qu'en ait pensé Valckenaer. La difficulté que l'on éprouvait à justifier le choix du verbe παίζω a provoqué un grand nombre de conjectures. Se souvenant de l'épithète féminine χρυσῶπις, Scaliger eut la hardiesse de proposer χρυσωπίζοισ', correction refaite plus tard par Ludwich et adoptée par Edmonds, dans son édition des *Bucoliques* (⁵1928). Le grec ne paraît cependant pas avoir connu de verbe χρυσωπίζω, qui serait formé comme καλλωπίζω, mais avec une valeur sémasiologique différente. Bergk pensait éviter tout écueil en écrivant, platement et en dépit de la paléographie : χρυσῶπις δῖ' Ἀφροδίτα. Hemsterhuys proposait πείθοισ', Meineke κομόωσ' ou χαίροισ', Stadtmüller στίλβοισ'. Toutes ces suggestions, la plupart insipides, sont improbables rien que pour la raison qu'il devrait s'agir d'une corruption du texte antérieure à la rédaction des scolies, qui se place au IIe et au IIIe siècles de notre ère. Un éditeur moderne tel que Cholmeley les rejette en bloc, mais n'en croit pas moins le vers 101 corrompu. Cela tient à ce que παίζοισα est en effet jusqu'à ce jour inexpliqué. Comment se figurer Aphrodite « jouant avec l'or » ? Elle raffole, cela est entendu, des ornements d'or, dont les Saisons la parèrent dès son apparition à la surface des flots[2], elle monte dans un char d'or[3], l'appellation « Aphrodite d'or » vient sous la plume de tous les poètes, mais tout cela ne résout pas l'énigme que renferme le mot παίζοισα. On ne se représente pas la déesse piétinant l'or, ou se roulant sur lui, comme cet empereur romain dont parle Suétone : *contrectandae pecuniae cupidine incensus acervos patentissimo diffusos loco et nudis*

1. Cf. E. Bignone, *Teocrito*, 1934, p. 157 : *che dell' oro al fulgore ti allegri.*
2. Hom., *Hymn.*, VI, 7 ss.
3. Sappho, frg. I, 8 s.

pedibus spatiatus et toto corpore aliquamdiu volutatus est[1].

Παίζειν τινί n'a eu en grec d'autre sens que celui de jouer avec quelque chose[2]. Mais il convient de se rappeler que χρυσός, pas plus que σίδηρος et χαλκός, ne s'emploie pas uniquement au sens collectif. Le mot désigne parfois un objet d'or : une armure[3], un gobelet[4], la feuille (πέταλον) d'une couronne[5], la paire de garde-joues d'un joueur de chalumeau[6]. Même genre de synecdoque chez les écrivains latins, qui emploient couramment *aurum* au sens de couronne[7], de coupe ou de vase[8], de bague[9], de toison d'or[10], de collier[11], etc.

A quel objet songer chez Théocrite ? Je me suis demandé d'abord si χρυσῷ παίζοισα pourrait se traduire par : « jouant sur une lyre d'or ». Pindare chante la lyre d'or, commun trésor d'Apollon et des Muses[12] ; d'ailleurs, Apollon reçoit l'épithète de

---

1. Suet., *Calig.*, 42.

2. Hom., *Od.*, VI, 100 : σφαίρῃ... ἔπαιζον. Empéd., frg. 100, 8 s. : ὅταν παῖς κλεψύδρῃ παίζῃσι (κλεψύδρῃ Diels, κλεψύδρην et κλεψύδραις mss) ; Crat., *FCG*, II, p. 113 : ἀκύλοις παίζουσ'. Pherecrat., *FCG*, II, p. 272 : κονδύλοισι παίζετε. Hérod., *Mim.*, III, 63 : ταῖσι δορκάσι παίζειν. Asclep., *Anth. Pal.*, XII, 46 : δῆλον, Ἔρωτες, ὡς τὸ πάρος παίξεσθ' ἄφρονες ἀστραγάλοις. Épict., II, 5, 19 : ἁρπαστίῳ παίζων, IV, 7, 5 : ὀστρακίοις τὰ παιδία παίζοντα. Remarquons que la fillette dont parle Empédocle ne s'amuse pas avec un jouet, mais avec un objet usuel.

3. Hom., *Il.*, VIII, 43 : χρυσὸν δ' αὐτὸς ἔδυνε περὶ χροΐ. Aristarque dans *Scol. A* : χρυσόν· ὅτι ἀντὶ τοῦ χρυσῆν πανοπλίαν. *Scol. B* : χρυσόν· τὴν αἰγίδα φησίν. Le dictionnaire de Liddell et Scott, où il est tenu compte de ce passage, y ajoute un texte de Xénophon (*Cyrop.*, VIII, 7, 25) où Cyrus mourant s'adresse à ses fils : τὸ δ' ἐμὸν σῶμα, ὦ παῖδες,... μήτε ἐν χρυσῷ θῆτε μήτε ἐν ἀργύρῳ. On ne sait s'il est ici question d'une cuirasse ou plutôt d'un cercueil.

4. Luc., *De merc. cond.*, p. 685 : ἐν χρυσῷ πίνειν.

5. Ael., *Var. Hist.*, V, 16.

6. Fragment anonyme dans Plut., *Mor.*, p. 456 *c*, où χρυσῷ αἰγλήεντι est paraphrasé par περιστομίοις. Le poète alexandrin auquel les lignes en question sont empruntées a dû raconter l'invention par Marsyas de la muselière des aulètes.

7. Stat., *Silv.*, III, 5, 29 ; IV, 2, 67 ; 5, 14 ; Mart., IV, 1, 5.

8. Verg., *Aen.*, I, 739 : *pleno se proluit auro ;* VII, 245 ; Val. Flacc., I, 148 : *vacuo condit caput Hippasus auro.*

9. Ov., *Am.*, III, 8, 15 ; Stat., *Silv.*, III, 4, 57 ; Juv., I, 28 : *ventilet aestivum digitis sudantibus aurum.*

10. Ov., *Metam.*, VII, 155 ; Mart., VIII, 28, 19.

11. Ov., *Metam.*, IX, 411.

12. Pind., *Pyth.*, I, 1 s. : χρυσέα φόρμιγξ. On n'écoutera pas le scoliaste, qui dit : χρυσῆ δὲ κιθάρα ἀντὶ τοῦ τιμία, ὡς χρυσῆ Ἀφροδίτη.

χρυσολύρης. Les poètes latins appellent *ebur* la lyre d'ivoire[1]; il ne serait donc pas surprenant qu'un auteur hellénistique eût dit χρυσός pour χρυσῆ λύρα. Des terres cuites archaïques de Chypre représentent une joueuse de lyre dans laquelle on reconnaît Aphrodite[2]. Une œnochoé de bon style la montre assise sur la chèvre et jouant de la lyre[3]. Pareillement, la grande Mère hittite et la déesse d'Éphèse étaient quelquefois figurées la lyre à la main[4]. Si cependant je ne crois pas beaucoup à cette hypothèse, c'est avant tout parce que παίζειν, au sens de jouer d'un instrument de musique, s'emploie uniquement lorsqu'il s'agit de musique d'un mouvement vif et gracieux[5], voire à l'occasion plus ou moins folâtre[6]. Or, une nuance de ce genre n'est pas admissible dans l'invocation solennelle d'une divinité olympienne.

Nous en sommes donc réduits à supposer que Théocrite a songé à une image d'Aphrodite maniant un objet d'or, comme une femme joue de l'éventail, ou comme un Levantin roule sous ses doigts un *comboloïo*. Avant de chercher à deviner la nature de cet objet, tâchons de prouver que l'idée de représenter la déesse de l'amour occupant sa main avec un hochet quelconque n'a rien d'inouï ni d'irrévérencieux, pas plus que de la montrer absorbée par les soins de la toilette.

Une pierre trouvée en Afrique et datant d'environ 200 après J.-C. porte une épigramme latine dont les quatre premiers vers sont d'une grande beauté. En juge compétent qu'il était, Burman déjà les déclarait dignes d'un admirable poète. L'auteur de l'épitaphe se présente ensuite lui-même dans les piètres lignes :

Julius hoc feci, Mellitus qui vocor, olim
Cupito patri, matri Venustae meae, etc.

---

1. Stat., *Silv.*, I, 2, 3.
2. Farnell, *Cults*, II, p. 706, *e* (d'après Ohnefalsch-Richter, *Ancient places of worship in Cyprus*, 12, 5).
3. Lajard, *Arch. Zeit.*, 1854, pl. 71 ; Farnell, *Cults*, II, pl. XLIII, *b*.
4. Ch. Picard, *Éphèse et Claros*, p. 481 ; 497 sqq.
5. Cf. Hom., *Hymn.*, XIX, 15 s. : μοῦσαν ἀθύρων ἥδυμον.
6. Cf. *ibid.*, II, 200-206.

Voici les distiques du début, que Mellitus a dû emprunter à quelque élégie classique :

detrahe serta comis et amorum oblita tuorum
tristis, inops, curta veste, Thalia, veni.
non manus Idalia lasciviat improba virga
nec fluat ante tuos lucida palla pedes[1].

La Muse Thalie, patronne, non seulement de la comédie, mais aussi de la poésie érotique[2] et bucolique[3] est sommée d'effacer momentanément le souci de ses amours[4], pour venir s'associer à un deuil. Elle doit renoncer à ses atours et à son vêtement de fête, et sa main doit cesser de jouer[5] malicieusement de la baguette « d'Idalie », c'est-à-dire : de Vénus[6].

Les origines de la *virga* d'Aphrodite remontent peut-être très haut. Au III[e] millénaire, la grande toilette de la déesse Inanna, quand elle se prépare à descendre aux Enfers, comprend une baguette en lapis-lazuli[7], à laquelle on attribuait sans doute quelque action magique. A l'époque romaine, la *virga Idalia* était apparemment considérée comme une arme de coquetterie employée par certaines divinités pour amuser leurs loisirs. Ovide la découvre chez l'Élégie personnifiée, lorsqu'elle apparaît à ses yeux éblouis :

fallor, an in dextra myrtea virga fuit ?[8]

Elle se voyait aussi sur les monuments. Du moins, sur certaines pierres taillées, dont une datée par Furtwängler

---

1. Burman, *Anthol. epigr.*, 1773, IV, 316 ; Bücheler, *Carm. lat. epigr.*, 1237.
2. Ov., *Ars am.*, I, 263 s. ; *Trist.*, IV, 10, 56.
3. Cf. Verg., *Ecl.*, VI, 2.
4. Thalie fut l'amante du berger Daphnis, le créateur de la poésie bucolique ; cf. Sosith. *in scol.* Theocr., VIII, *prooem.*
5. Cf. Sil. Ital., XIII, 329 : *dextera lascivit caesa Tegeatide capra.* Thalie est appelée *lasciva*, « folâtre », Stat., *Silv.*, II, 1, 116 ; V, 3, 98 ; Mart., VII, 17, 4.
6. Cf. Prop., V, 6, 59 : *Idalio astro ;* Sil., V, 19 : *Idalia sagitta ;* Stat., *Achill.*, I, 372 : *Idaliae volucres.*
7. S. N. Kramer, *Sumerian Mythol.*, 1944, p. 88.
8. Ov., *Am.*, III, 1, 34.

entre 450 et 350 avant J.-C., Aphrodite est figurée balançant une mince baguette sur l'index[1].

Ainsi donc, il n'est pas en principe incroyable que Théocrite fait ici allusion à une représentation d'Aphrodite se distrayant avec une babiole. Pour nous mettre à même de mieux augurer à quoi peut se rapporter la qualification χρυσῷ παίζοισα, esquissons rapidement l'évolution du type plastique de la déesse nue, depuis les débuts de la civilisation humaine.

L'art babylonien de la première dynastie connaît déjà le type usuel de la figuration d'Ishtar. Les cylindres et les terres cuites la montrent debout, vue de face, richement coiffée, les bras demi-repliés et les mains ramenées sous les seins[2]. Le type ne changera guère dans la suite : on le retrouve, toujours le même, sous l'empire néo-babylonien[3]. Tout le monde connaît la statuette du Musée du Louvre publiée par L. Heuzey et reproduite par Ed. Meyer dans le lexique de Roscher[4]. Conformément à l'usage introduit et généralisé pendant le cours du IIe millénaire, elle a la poitrine couverte de magnifiques colliers, puissants moyens de séduction. Celui qui lui enserre le cou a pour pendant l'étoile à huit rais, qui la caractérise indubitablement comme Ishtar. Un autre, qui descend plus bas, est orné d'une grosse pendeloque que les mains soutenant les seins viennent effleurer du bout des doigts.

A côté du type le plus répandu, on en rencontre un second, dans lequel une des deux mains, ou toutes les deux pressent, non la poitrine, mais le ventre. Ce sont là les gestes expressifs par lesquels la déesse de l'amour et de la génération manifeste sa nature aux yeux d'une population primitive. Les trois types se retrouvent en Syrie et en Phénicie. De là, ils passèrent

1. Furtwängler, *Ant. Gemm.*, XIII, 10 ; XXXVII, 15 ; 16.
2. G. Contenau, *Man. d'arch. orient.*, p. 839 ; 846.
3. *Ibid.*, p. 1364.
4. Roscher, *Lex. der Mythol.*, I, p. 647 ; Contenau, *op. l.*, fig. 850. On trouvera une excellente photographie de cette statuette dans l'*Encyclopédie photographique de l'art* (*Le Musée du Louvre*, I, p. 263 B), que l'auteur a tort de dater vers 2000 avant J.-C.

dans l'île de Chypre, où le culte d'Aphrodite prit un très grand développement et d'où il devait rayonner dans l'Hellade et vers l'Occident. Les types originaux se conservèrent très longtemps dans les pays orientaux ; mais ils subirent aussi, principalement par l'effet de leurs migrations, certains changements, qui représentent l'effort fait pour atténuer la naïve obscénité de leurs gestes[1]. C'est ainsi que les Vénus pudiques[2] de la sculpture classique semblent vouloir voiler les organes vers lesquels se portaient primitivement les mains pour les désigner aux regards[3]. Il y eut cependant aussi d'autres solutions. La plastique chypriote, notamment, nous en fait connaître quelques-unes[4]. La nudité cesse d'être requise. Le bras qui saisissait le ventre pend inerte le long du corps, les mains qui offraient les seins tiennent un objet quelconque, fleur, fruit ou oiseau. Ou bien encore, les mains saisissent les boucles de cheveux rejetées sur les épaules ; c'est le motif sur lequel F. Poulsen a attiré l'attention dès 1912[5]. Enfin, nous constatons une autre variation de genre similaire, qui est née, elle aussi, presque toute seule, la position caractéristique des bras ne s'en trouvant pour ainsi dire pas changée. C'est celle qui consiste à rapprocher la main de la statuette de la pendeloque de son collier. Essayons d'en prouver l'existence par l'examen de quelques statuettes en pierre ou en terre cuite de Chypre. En ce pays, les pendeloques de collier sont souvent particulièrement grandes ; elles se glissent par-

1. Cf. R. Dussaud, *RHR*, LXXXIII, 1916, p. 256 ; Meurdriac, *Syria*, XXII, 1941, p. 49-52. Plus tard, la tendance de l'art grec à effacer les traits hiératiques au profit de l'observation familière a opéré dans le même sens.

2. Cf. Ch. Picard, *Les orig. du polythéisme hellén.*, 1930, p. 28 ; *Manuel d'arch. grecque, La sculpture*, III, 1, 1948, p. 564 ss.

3. Elles y mettent d'ailleurs parfois de la coquetterie ; cf. Micacchi, *Sculpt. ant. de Libye*, pl. 5 : « Aphrodite malicieuse. »

4. Évidemment, les statuettes féminines archaïques de Chypre ne représentent pas toutes Aphrodite. Mais même chez celles qui étaient les images de simples bourgeoises, le type adopté reproduit encore celui de la déesse orientale.

5. F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriech. Kunst*, 1912, p. 95 s. — L'Anadyomène tordant ses cheveux, type dont l'apparition date de la première moitié du IVe siècle, pourrait être une tardive héritière des figures archaïques qui saisissent leurs mèches.

fois entre les seins et descendent même dans certains cas jusqu'au nombril[1]. Voici la liste de mes pièces à conviction :

1. *The Swedish Cyprus Expedition*, III, pl. XIII, 3, n° 391, p. 43. Kition. Style I. Statuette féminine en calcaire blanc, dont le geste est correctement décrit par l'auteur de la publication : « right arm bent on the breast, its hand holding pendant belonging to a simple necklace » (fig. 1).

Fig. 1.
Statuette en calcaire de Kition.

2. *Ibid.*, pl. LVI, 1, nos 18 + + 92, p. 30. Vouni. Style II A. Fragment d'une statuette féminine en calcaire blanc. Attitude similaire. L'auteur se borne à dire que le bras droit est plié et pris dans un pli du vêtement. Mais, à en juger par la reproduction photographique, la figure tient du bout des doigts une grande pendeloque sphérique qu'elle soulève en la déplaçant légèrement vers la droite (fig. 2).

Fig. 2.
Statuette en calcaire de Vouni (Chypre).

3. Autre cas non équivoque. Il s'agit d'une figure drapée en calcaire (haut., 0 m. 52) faisant partie des collections de la Glyptothèque de Copenhague ; Salomon Reinach paraît avoir eu raison d'y reconnaître Aphrodite[2]. Les doigts rigide-

1. *The Swed. Cyprus Exped.*, III, 1937, pl. CLXXXV ss.; CCIII, 1; 7; CCV; Reinach, *Rép. stat.*, IV, p. 212, 4 ; *Encycl. phot. de l'art, Le Musée du Louvre*, II, p. 151, F; E. Douglas Van Buren, *Clay figur. of Babyl. and Ass.*, 1930, fig. 48.

2. Reinach, *Rép. stat.*, IV, p. 221, 5. Dans le catalogue de Copenhague, la statuette porte

ment tendus de la main droite soutiennent la pendeloque principale du collier multiple, lequel fait l'effet d'être cousu sur l'étoffe du vêtement (fig. 3).

Fig. 3. — Statuette de la Glyptothèque de Copenhague.

4. Au Musée Britannique, un fragment d'une grande statuette en terre cuite montre une main tenant une pendeloque de collier (*B. M. Catal. Terrac.*, pl. XIV, A, 89). C'est à tort que l'auteur du catalogue parle d' « une fleur tenue sous les

---

le n° 10. Je remercie M. Vagn Poulsen de m'avoir autorisé à publier ici une des deux photographies qu'il a mises gracieusement à ma disposition.

seins », motif très bien connu par d'autres statuettes[1], mais qu'il n'est guère possible de reconnaître ici. L'objet en question n'a pas la forme d'une fleur[2] (fig. 4).

5. Perrot-Chipiez, III, p. 450, fig. 321[3]. Fragment d'une figurine chypriote drapée. Les extrémités des doigts des mains qui supportent les seins sont cachées par les quatre pendants cylindriques du médaillon pectoral.

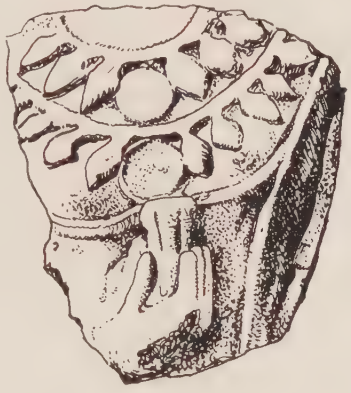


Fig. 4. — Statuette en terre cuite du British Museum.

6. Cesnola, *Cypern*, 1879, pl. I, 2 ; p. 401 s. Kition. Un groupe de terre cuite d'époque hellénistique montre Aphrodite assise entre deux femmes. Le geste du bras gauche fortement replié s'explique si la déesse était censée porter la main à un bijou qui ornait sa poitrine.

Nommons en outre une figurine d'Aphrodite en ivoire, de la Bibliothèque Nationale, où elle est représentée saisissant son collier à deux mains[4].

Nous pouvons revenir maintenant au texte de Théocrite dont nous sommes partis. Si les observations présentées ci-dessus sont justes, voici la conclusion qui semble s'imposer. En écrivant χρυσῷ παίζοισα, le poète voulait qu'on comprît : « jouant avec la pendeloque d'or de son collier ». A défaut d'autres textes grecs prouvant que χρυσός a été employé exactement dans ce sens, signalons du moins un parallèle latin des

1. *The Swed. Cypr. Exp.*, III, pl. LXVII, 3-4, n° 486 ; p. 256 s. ; Winter, *Die Typen der figürl. Terrakotten*, III, 1, p. 74, 4 ; *Encycl. phot.*, II, p. 153, B.

2. Pendeloques de forme approchante : 1° Erman, *Die ägypt. Relig.*, 1909, p. 218, fig. 133 ; 2° S. Reinach, *Rép. stat.*, p. 212, 4.

3. *Dict. des Ant.*, V, fig. 7392.

4. Chabouillet, *Catal. gén. des camées de la Bibl. imp.*, 1858, n° 3205 J.-J. Bernoulli, *Aphrodite*, 1873, p. 301.

plus significatifs. Stace et Juvénal désignent par *aurum* la bulle que les enfants de bonne naissance portaient au cou[1].

Si ceci peut être considéré comme établi, il importe d'ajouter qu'en s'exprimant comme il l'a fait, Théocrite a dû avoir une raison spéciale. On ne constate pas dans sa poésie « de recherche inquiète de l'inédit, en fait d'images et de détails de style »[2]. La qualification χρυσῷ παίζοισα ne s'applique qu'à une certaine catégorie d'images d'Aphrodite. Elle n'a pas une valeur générale. Le poète semble donc avoir eu en vue une statue de culte déterminée. Pourrons-nous deviner ses intentions ?

On y réussira peut-être, parce que dans l'œuvre de Théocrite tout est étudié. Cela est vrai surtout d'une pièce telle que les *Syracusaines à la fête d'Adonis*, qui est en somme un compliment à la reine d'Égypte Arsinoé, épouse de Ptolémée Philadelphe. Les préparatifs et le caquet des deux bourgeoises, compatriotes de l'auteur, ne forment que le préambule de la partie finale du mime ; vient alors le chant élogieux en l'honneur d'Aphrodite et de la dynastie régnante[3]. Le poète ne manque pas de rappeler le fait capital qui rapproche la reine de la déesse. La mère d'Arsinoé, Bérénice, épouse de Ptolémée Ier, avait été divinisée à sa mort et assimilée à Aphrodite[4]. Théocrite indique en termes exprès la situation et l'atmosphère qui en résultent :

« Cypris Dionéenne, de mortelle qu'était Bérénice, tu l'as faite immortelle, à ce que content les hommes... ; et pour te remercier, déesse aux nombreux noms et aux temples nombreux, la fille de Bérénice... Arsinoé choie Adonis et le comble de dons[5]. »

---

1. Stat., *Silv.*, V, 3, 120 : *nobile pectoris aurum ;* Juv., V, 164 : *Etruscum puero si contigit aurum.* Cf. Plin., *Nat. Hist.*, XXXIII, 4, 25 : *aurum infantibus adplicatur, ut minus noceant quae inferuntur veneficia.*

2. Ph.-E. Legrand, *Ét. sur Théocrite*, 1898, p. 403.

3. *Ibid.*, p. 139.

4. Théocrite a rendu hommage à la mémoire de la reine Bérénice dans un poème portant son nom. Il nous en reste un seul fragment (Athen., VII, p. 284).

5. Theocr., XV, 106 ss.

Il répète les mêmes choses dans son hymne à Ptolémée :

« Déesse dont la beauté prime celle des déesses, vénérable Aphrodite, c'est toi qui prenais soin d'elle ; tu l'as enlevée avant qu'elle descendît vers la sombre nef et le nocher des morts toujours rébarbatif ; tu l'as déposée dans un temple, et tu lui as donné une part de tes honneurs. Bienveillante, à tous les mortels, elle inspire de tendres amours, et à ceux qui soupirent procure de douces peines[1]. »

Ainsi se mêlent et se confondent les hommages du poète syracusain à Aphrodite, à Bérénice, et aux souverains régnants. Disons mieux : les louanges d'Aphrodite sont en elles-mêmes des flatteries à l'adresse des maîtres de l'heure. La statue dont Théocrite évoquait l'image par deux mots condamnés à devenir bientôt énigmatiques a pu être celle d'Aphrodite Bérénice[2].

W. Vollgraff.

1. Theocr., XVII, 45 ss. Traduction de Ph.-E. Legrand.

2. Dans l'Égypte des Ptolémées, le type de la déesse nue survivait toujours sous sa forme orientale ; cf. Perdrizet, *Les terres cuites grecques d'Égypte de la Coll. Fouquet*, 1921, pl. I-VII ; Rubensohn, *Genava*, 1940, pl. II, 4.

NOTES ON ROMAN SCULPTURE

These notes are necessarily imperfect since in Alexandria where they have been written books and library facilities are lacking. They are therefore to be regarded merely as notes based on ideas which have occurred to me in the course of teaching and lecturing. Such as they are they are offered as a sixtyfifth birthday present to my friend Charles Picard, but I would ask him to regard *non donum sed donantis animum*.

A. Bronze Head[1] in the Palazzo dei Conservatori, Rome, traditionnally known as ' Brutus '. The provenance and early history of this head are not known. It was presented in 1562 by Cardinal Ridolfo de'Carpi to the city of Rome and has ever since been exhibited in the Palazzo dei Conservatori. The bronze bust in which the head is set is universally acknowledged to be of Renaissance date. Though the head has been variously dated from the third to the first century B. C., most scholars are agreed that it is of the Republican period. Vessberg[2], the latest to discuss it, calls it a Greek ideal portrait in Italian form and draws attention to its Hellenistic characteristics. He dates it to the first half of the third century B. C.

Apart from the Arringatore[3] we have no bronzes of the Republican period and there is thus no comparative material for the stylistic study of this bronze head. It is in very good condition for an ancient bronze and its execution, both in

1. Stuart-Jones, *Cat. Palazzo dei Conservatori*, p. 43, Sala dei Trionfi 1 ; Hekler, *Bildniskunst d. Gr. u. R.*, pl. 128 *a*.

2. *Studien zur Kunstgeschichte d. römischen Republik* (*Acta Inst. Rom. Regni Sueciae*, VIII), pl. XV, pp. 123 ff., 169 f., 261.

3. Arias, *Scultura Romana*, pl. III ; Vessberg, *l. l.*, pl. XIX.

the casting and in the engraving of the bronze, excellent. The man who designed it and moulded the model from which it was cast certainly must be considered a good artist.

Roman portraits of the late Republican period are all beardless. This head has a full beard. If therefore of the Republican period, it can be compared with the coin portrait of Flamininus which is to be dated about 186 B. C.[1] Can we imagine that this bronze head called ' Brutus ' is a Roman portrait of the early second century B. C. ? We know little of Roman art of this date and have no certain contemporary portraits. We therefore have no good grounds for attributing this bronze to so early a date, especially since in style it is so unlike the Arringatore, which is probably not much earlier than the Flamininus coin portrait. We must remember too that the Flamininus coin was struck in Greece, not in Italy, and Roman metalwork, as evidenced by the coins contemporary with Vessberg's date for the bronze head, had not reached so high a standard at that date. Vessberg too feels sure that the bronze head is not a Greek import.

The difficulties then of fitting this bronze head into its place in the evolution of Roman art are considerable. Can any solution be offered ? Can the head itself be of Renaissance date like the bust in which it is inserted ? Can it be a Renaissance attempt to reproduce in a bronze head the coin portrait of the Brutus, who expelled the Tarquins, as shown on late Republican coins[2] ? The coin portraits are of course imaginary, because it is obvious that no contemporary portrait of Brutus of the late sixth century can ever have survived, even if one had even ever existed. The treatment of the hair and beard in the bronze head certainly recalls the rendering of them on the coins. This cutting of the Gordian knot would solve all difficulties. It is a possible solution. In style and execution the bronze head could well be a Renaissance

1. Seltman, *Greek Coins*, pl. L, 12 ; Vessberg, *l. l.*, pl. III, 1.

2. Bernoulli, *Röm. Ikon.*, I, coin plate I, 8-10 ; Mattingly, *Roman Coins*, pl. XVI, 5 ; Vessberg, *l. l.*, pl. II.

creation made after the coin portraits to represent one of the old Roman heroes and labelled accordingly. It this respect it would resemble the British Museum Caesar, though that is of later date than the Renaissance, and the various would-be portraits of Nero and Vitellius created after their coin portraits by ingenious dealers to fill obvious gaps in the series of the twelve Caesars.

B. There is in the Museo Barracco in Rome half of a head in marble[1] which is dated to the Julio-Claudian age and thought to represent the same person as the marble bust in the Capitol traditionally called ' Brutus '[2], which is one of the best Julio-Claudian portraits we possess. The great peculiarity of the Barracco head is that it is only half a head. It is not a head in high relief with the background cut or broken away, but a head sliced in half straight down the centre of the nose from crown to chin. Mrs. Strong[3] describes it as ' singularly cut in half '. I know of no other Roman portrait sliced in half like this for this is apparently intended as a portrait. The museum authorities[4] have no knowledge of its provenance or of its antecedents and doubt has been cast on its authenticity.

Let us look more closely at its style. The rendering of the face, the hair growing low down on the neck, and the straight rather lank hair are definitely in the Julio-Claudian manner. This characteristic, the hair growing low down on the back of the neck, is probably due in Julio-Claudian portraits to the influence of portraits of Tiberius. Suetonius[5] says of him, " capillo pone occipitium summissiore ut cervicem etiam obtegeret, quod gentile in illo videbatur ". It was apparently

---

1. Hekler, *Bildniskunst*, pl. 188 *a*; Strong, *Roman Sculpture*, pl. CIX, p. 358.

2. Stuart-Jones, *Cat. Museo Capitolino*, p. 355, Stanza del Gladiatore 16, pl. 88.

3. *L. l.*

4. Mr. Ward Perkins, Director of the British School at Rome, has kindly made enquiries on my behalf.

5. *Tiberius*, LXVIII.

then a family trait in the Julio-Claudian family. If, however, we compare the treatment of the individual locks of the hair with those of any well known recognized Julio-Claudian portrait like the Capitoline ' Brutus ' just mentioned, we see that the hair of the Barracco half head is more free and restless but that of the Capitoline head is more severe. The features too of the Capitoline head are stern, sulky, and forbidding, whereas in the Barracco half head there is a milder look.

This stylistic difference between the two heads, one of which, the Capitoline ' Brutus ', from its bust shape and style is indubitably Julio-Claudian, and the peculiarity of the Barracco half head suggest that the latter is not really of Julio-Claudian date. Its style which certainly is intended to imitate that of the Julio-Claudian age reminds us rather of the Renaissance. A half head like this, made perhaps after some portrait such as the Capitoline ' Brutus ', is far more in the Renaissance manner than that of the Julio-Claudian period. It suits the Florentine style of the Renaissance and comparison with Florentine reliefs of the *cinquecento* leave us in little doubt that the Barracco half head is a Renaissance work[1] imitating the Julio-Claudian manner. It was perhaps, as suggested, made after a bust such as the Capitoline Brutus, or more possibly after a coin portrait of one of the male members of the Julio-Claudian family[2].

C. The *Tondi*, the circular reliefs or medallions which adorn the north and south faces of the Arch of Constantine have been frequently discussed. In spite, however, of the literature which has accumulated about them in recent years the problem of their date can hardly be said to have been solved definitely. One great obstacle is that the heads of the emperor represented are lost or defaced or else replaced or reworked[3].

Traditionally the reliefs have been thought to be Hadrianic

1. Stuart-Jones, *l. l.*, p. 355, n. 1, thinks the Barracco head modern.
2. Bernoulli, *Röm. Ikon.*, II, 1, pl. XXXII-XXXV.
3. Compare Arias, *Scultura romana*, pl. XXX.

because of the presence in the Boar Hunt, Lion Hunt, and Departure scenes of a young man supposed to resemble Antinous[1] and also because Hadrian of all emperors had a great reputation for being devoted to hunting[2].

Stuart-Jones in 1903 after a close personal study of the originals, in which I had the good fortune to accompany him, came to the conclusion that by their style they belong to the Flavian period[3]. He attributed them to the reign of Domitian. This emperor, he showed, was also fond of hunting and especially skilled as an archer[4]. He was also notorious for the number of triumphal arches and other monuments which he erected in Rome[5]. Stuart-Jones suggested that the *Tondi* might have come from the *Templum Gentis Flaviae.*

The traditional inclination towards Hadrian whose reign is constantly lauded as a golden age of art has proved too strong. Hadrian is in favour as an apostle of Hellenism. It must be admitted, however, that the surviving monumental reliefs[6] of his reign are imitative rather than creative or original. Domitian blackened by Tacitus and Suetonius has remained in disfavour pursued by the *damnatio memoriae.*

Previously in 1903 Arndt[7] had ably restated the case for Hadrian reusing the old traditional arguments. Sieveking[8] in 1907 temporised and suggested that the four medallions on the north side, Boar Hunt, Sacrifice to Apollo, Lion Hunt, Sacrifice to Hercules, might be Hadrianic, but that the four on the south side of the Arch of Constantine, Departure, Sacrifice to Silvanus, Bear Hunt, Sacrifice to Diana, might be Flavian. In 1910 S. Reinach[9] in publishing good photographs of the heads from the casts at St. Germain took the Hadrianic side.

---

1. E. g. Arias, *l. l.*, p. 139.
2. Bulle, *Jahrbuch*, 1919, p. 114 ff.
3. *B. S. R.*, III, p. 229 ff.
4. Suetonius, *Domitian*, XIX.
5. Suetonius, *Domitian*, XIII.
6. E. g. *B. S. R.*, IV, pl. XXXIII ; Strong, *l. l.*, pl. LXXI.
7. Brunn-Bruckmann, text to no's 555, 559, 560, 565.
8. *Röm. Mitt.*, 1907, p. 345 ff.
9. *Rev. Arch.*, 1910, p. 118 ff.

In 1919 Bulle[1] made a careful and detailed study of the reliefs, analyzing their style and composition. He made suggestions about their original arrangement which were later modified by Buschor[2]. Both scholars, however, as well as Snijder[3] in 1926 took the Hadrianic point of view.

In 1932 Blümel[4] recognised that a bearded head in Berlin belonged to the figure standing behind the emperor in the scene of the Sacrifice to Hercules and he identified this person as Antoninus Pius adopted by Hadrian as his successor. The same person occurs in the Sacrifice to Apollo and had been identified by Petersen, Weber, and Studniczka as Hadrian. Bulle thought he was a ' Jagdmeister '. There is considerable difference between a ' Jagdmeister ' and the emperor's adopted successor. In any case in both scenes the person next in importance to the emperor is not the person standing behind him, but the person facing him. So that person whether Antoninus Pius, Hadrian, or a ' Jadgmeister ' was a character of secondary importance in the eyes of the designer of the reliefs. Blümel's identification of the person as Antoninus Pius is, however, untenable. The head bears no real resemblance to any good standard portrait of Antoninus Pius[5] and this identification should therefore be abandoned.

Though the emperor's heads are lost, damaged, reworked, or replaced, there is one head, that of the emperor in the Sacrifice to Diana, which though damaged is clearly beardless[6]. The head is not reworked and therefore this should be regarded as decisive against a Hadrianic date, for Hadrian was bearded. Those who support a Hadrianic date have not taken this vital and essential fact sufficiently into consideatrion. This means the reliefs are not Hadrianic and we can now use style and subject as our best guides in attempting

1. *Jahrbuch*, 1919, p. 114 ff.
2. *Röm. Mitt.*, 1923-24, p. 52 ff.
3. *Jahrbuch*, 1926, p. 100.
4. *Jahrbuch*, 1932, p. 90 ff.
5. E. g. that at Naples, Bernoulli, *Röm. Ikon.*, II, 2, pl. 44.
6. Stuart-Jones, *B. S. R.*, III, p. 233 ; Reinach, *op. cit.*, p. 121, pl. 16.

to date the medallions. Stuart-Jones has shown that Domitian as well as Hadrian was fond of indulging in the hunting of wild animals. The gods depicted have no particular connection with either emperor. We might wonder why, if the reliefs are Domitianic, Minerva whom that emperor regarded as his patroness does not accur. Minerva, however, was not associated with sport or the chase.

As to style the two main criteria for a Hadrianic portrait are the beard and the plastic treatment of the eyes. It is true that plastic treatment of the eyes can be observed in some Flavian portraits, but it should be distinguished from the full plastic treatment visible in Hadrianic portraits[1]. In these latter the iris is rendered by an incised circle and the pupil by two small drill holes within it, which are often linked into a crescent. In these medallions except for the replaced or reworked heads the treatment of the eyes is not Hadrianic, but Flavian.

In the *Tondi* one of the most important persons after the emperor is the emperor's principal companion in the Lion Hunt scene. He is beardless and his eyes are not plastically rendered. He is, as was long ago pointed out by Stuart-Jones, the man who is represented in a magnificent head in high relief in the Lateran[2]. This head is undoubtedly Flavian in style although the supporters of a Hadrianic date for the *Tondi* call it Hadrianic. The person is so obviously the same man as the emperor's principal companion in the Lion Hunt that the Hadrianic party must in self defence call the Lateran head Hadrianic in order to support their date for the medallions. By doing so they tacitly admit the identity of the person. If, however, an unprejudiced critic were asked to what period the Lateran head belongs he would claim it as Flavian and certainly as pre-Hadrianic. Arndt indeed speaks of the representation of this person in the Lion Hunt scene as that of a Flavian in Hadrianic execution.

---

1. *B. S. R.*, III, p. 245 ; *B. S. R.*, 4, p. 253.
2. *B. S. R.*, III, pp. 250, 290, pl. 30, 1 ; Bulle, *l. l.*, p. 156.

Some of the subordinate characters in the medallions are bearded. Their eyes, however, are not plastically rendered in the Hadrianic manner. Stuart-Jones[1] has already pointed out that beards are worn in Flavian reliefs by minor characters such as lictors. In the Cancelleria reliefs[2], the discovery of which is a most important new factor in Flavian art, several of the subordinate figures wear beards. Thus the medallions agree with the Cancelleria reliefs in that the important and principal human characters are beardless in the Flavian fashion and in that minor figures, especially those leading an open air life such as huntsmen, legionaries, or lictors can be bearded.

Comparison then of the *Tondi* and the Cancelleria reliefs suggests at once that they are not far removed in date. The Cancelleria reliefs are Domitianic beyond doubt. Thus we can hardly avoid classing the *Tondi* as Domitianic also.

It has often been thought that Constantine in adorning his arch had no scruple in removing reliefs from monuments erected by earlier emperors to commemorate their exploits, the Trajanic battle scenes for instance and the panels from some triumphal arch of Marcus Aurelius. Stuart-Jones[3] too has pointed out the connection claimed by Constantine with Claudius Gothicus and by both with the Flavian dynasty and thus suggested reasons which might have prompted Constantine to take reliefs from a Flavian monument. The circumstances of the finding of the Cancelleria reliefs, however, suggest another possibility. The Cancelleria reliefs do not come from some monument of Domitian dismantled at his death because Domitian's head, as Magi shows[4], has been worked into a head of Nerva. They come then from some monument of Domitian which had survived his death and *damnatio memoriae*, but had later been taken down for some reason or other in the constant ruin and rebuilding of Rome

1. *L. l.*, p. 249.
2. Magi, *I Rilievi Flavi del Palazzo della Cancelleria*, pl. 13, 14, 17, 18, 19.
3. *L. l.*, p. 236 ff., 242 ff.
4. Magi, *op. cit.*, p. 60 ff.

under the empire. The reliefs were found stacked in a mason's yard waiting for an opportunity for their re-use[1]. It is possible that the pre-Constantinian reliefs on the Arch of Constantine were not removed from their original positions by Constantine's architects to decorate his arch, but were the remains of dismantled monuments, Trajanic, Aurelian, Domitianic, which were found lying in some mason's yard ready to be re-employed. Rome in the third and fourth centuries A. D. was constantly passing through phases of construction, destruction, and reconstruction, and so monuments even of ' good ' emperors might well be dismantled and their materials re-employed elsewhere. Thus we could imagine the *Tondi* to have been removed from a building of Domitian which survived his death but was subsequently dismantled. The medallions then were laid aside and stored till re-used by Constantine's architects[2].

As to the date of the *Tondi* I believe that Stuart-Jones was right in attributing them to the reign of Domitian and there is little to add to his excellent stylistic and historical discussion of them. The one important new feature is the discovery of the Cancelleria reliefs which by their style and treatment seem to me to support the view that the *Tondi* are Domitianic in date. Those who claim them as Hadrianic overlook the fact that the emperor in the scene of the Sacrifice to Diana is beardless. They also fail to recognise the characteristics of Flavian art or the processes of stylistic evolution in Roman sculpture.

D. The other fragments of triumphal reliefs in the Lateran first published by me[3] have been claimed by Vessberg[4]

---

1. Magi, *l. l.*, pp. 37 ff., 50 ff.

2. Frothingham (*A. J. A.*, 1912, p. 368 ff., 1913, p. 487 ff., 1915, p. 367 ff.) suggested that the Arch of Constantine itself was originally a Flavian monument. Miss Walton (*Mem. Amer. Acad. Rome*, IV, p. 169 ff.) does not think it wise to adopt this view on architectural grounds. Lehmann-Hartleben (*Röm. Mitt.*, 1920, p. 143, n. 1) also rejected Frothingham's suggestion. This, however, does not affect the date of the *tondi* themselves.

3. *B. S. R.*, III, pl. XXX, 3-5, p. 289, fig. 2.

4. Vessberg, *l. l.*, p. 190, pl. 34, 1.

and by Zadoks-Jitta[1] as late Republican. I find myself unable to agree with them and I still believe all the reliefs to be Flavian. In particular one head[2] finds close analogies in the Cancelleria reliefs which are undoubtedly Flavian. Further all reliefs of triumphal processions so far known are of imperial date and not of the Republican period.

Alan J. B. Wace.

1. Her publication is unfortunately not available in Alexandria. The reference is given by Vessberg.

2. *B. S. R.*, III, pl. 30, 2.

UNE STATUETTE D'APHRODITE, DE RESTAN

Une statuette de marbre qu'on peut voir actuellement à Beyrouth mérite, à plus d'un titre, d'être signalée. Presque complète — on doit regretter la disparition de la tête —, elle est d'une conservation satisfaisante, mais se trouve déparée par une restauration grossière et des taches brunâtres d'origine diverse[1].

Le sujet peut être identifié sans peine. Il s'agit d'une femme debout, la jambe droite légèrement fléchie ; elle est vêtue d'un chiton fin sans ceinture, agrafé sur l'épaule droite, et qui, du côté gauche, a glissé de façon à découvrir et l'épaule et le sein. De la main droite, elle soulève le pan d'un lourd manteau qui tombe dans le dos et qui est retenu par le bras gauche ; dans la main gauche, tendue, elle tient une sorte de boule assez volumineuse. On reconnaît l'attitude de l'Aphrodite longtemps identifiée avec la Vénus Genitrix d'Arcésilas et dont la réplique la plus fameuse, connue sous

1. La pièce est actuellement entre les mains de M. Élie Boustros. Elle comprend encore deux parties principales : le haut du corps jusqu'à mi-cuisse et les jambes ; il n'est pas exclu que cette division soit antique. De plus, trois pièces du manteau s'étaient détachées ; au milieu du dos, on distingue un morceau d'albâtre gypseux sur lequel les plis sont marqués ; il provient sans doute de la restauration moderne. La tête, l'avant-bras et la main droite, avec une partie de la draperie, ont disparu. Les lignes des cassures ont été grossièrement recouvertes d'un badigeon rougeâtre. Des corrosions et des éraflures apparaissent sur la cuisse droite et le haut du corps ; un dépôt calcaire est visible sur le manteau ; des taches brunâtres enlaidissent les jambes surtout et la base. Le marbre est d'apparence graisseuse et translucide, voisin, semble-t-il, de celui des œuvres du Mithréum de Saïda (cf. DE RIDDER, *Collection de Clercq*, IV, p. 53, où ce marbre est signalé). Hauteur totale : 0,28, dont 0,03 pour la base ; le bord postérieur de cette dernière, qui est grossièrement circulaire (0,11 × 0,10), est coupé selon une ligne droite. — J'apprends que le Musée de Beyrouth vient d'acquérir la pièce.

le nom de Vénus de Fréjus, se trouve aujourd'hui au Louvre[1] : la déesse, d'une main, ajuste son manteau, tandis que, de l'autre, elle tient une pomme[2].

L'original était une œuvre très goûtée à l'époque hellénistique et romaine, à en juger d'après le grand nombre de répliques de toute espèce actuellement connues[3]. La statuette de Beyrouth est, à notre connaissance, le premier exemple de ce type trouvé en Syrie ; elle vient s'ajouter à la liste, déjà appréciable, des copies en réduction du même sujet dont plusieurs ont été soigneusement publiées au cours de ces vingt dernières années[4] : avec ses vingt-huit centimètres de hauteur, elle est sans doute aussi la pièce de marbre la plus petite de la série.

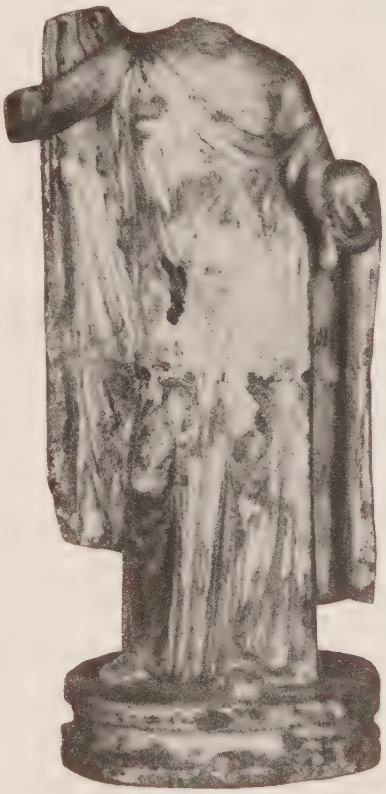


Fig. 1.
Aphrodite de Restân (Beyrouth).

1. Ch. Picard, *Manuel*, II, 2, p. 620 sq. avec fig. 247 et 248, où l'on trouvera toutes les indications désirables.

2. Sur notre pièce, cette pomme ressemble plutôt à un ballon, mais les terres cuites assurent l'exactitude de l'interprétation, cf. p. 1101, n. 1, p. 1102, n. 3.

3. Sur ces répliques, cf. Ch. Picard, *l. l.*, p. 621 avec n. 1-3 et 622 ; pour une discussion partielle, Cornelia Harcum, *Amer. Journ. Arch.*, 1927, p. 147 sq.

4. Copies réduites en marbre : 1) Collection Sauphar, *Gaz. Beaux-Arts*, 1931, p. 89 sq. ; 2) Collection Trubert, S. Reinach, *Répertoire Statues*, II, p. 378, 3-4, h. : 0,40 ; 3) Musée Ontario, C. Harcum, *Am. Journ. Arch.*, 1927, p. 141, pl. VII, h. : 1,18 ; 4) Musée de Washington, Fraser, *Am. Journ. Arch.*, 1935, p. 454-457, h. : 0,52 ; 5) Art Institute de Chicago, Furtwängler, *Sitz.-ber. de Munich*, 1905, p. 245 ; des hanches aux genoux : 0, 68 ; 6) Metrop. Mus. de New York, G. Richter, *Handbook*, p. 251, fig. 175, sans tête et sans bras (Coll. Barney) ; 7) Musée de Boston, L. D. Caskey, *Bull. Mus. fine Arts*, 28, 1930, pp. 82-89.

L'attribution de l'œuvre à un des grands maîtres du v^e^ siècle a soulevé de longues discussions, bien qu'à l'heure actuelle l'accord semble se faire au profit de Callimaque[1]. Disons que la statuette de Beyrouth n'apporte pas d'argument nouveau à ce débat. Elle permettra surtout d'apprécier l'excellence de la copie conservée au Louvre, avec laquelle elle ne soutient que difficilement la comparaison. On reconnaît bien, en plus d'un endroit, l'identité du modèle. Le dos traité avec soin, à l'encontre de ce qu'on voit souvent, montre les mêmes plis arrondis du manteau, le même arrangement de la draperie à l'épaule et au bras gauches. Mais, de façon générale, les finesses de l'original ne sont plus qu'un souvenir (fig. 2). La courbe, que décrit le bord du chiton sous le sein nu, s'est figée et la vie a quitté les mille plis de la draperie « mouillée ». On ne retrouve pas davantage dans cette figure l'élégance souveraine de l'original. Le manteau, d'une lourdeur excessive, déborde trop largement sur les côtés et tombe plus bas que sur la statue du Louvre. Dans la moitié inférieure enfin, on a quelque peine à reconnaître le reflet du modèle. Au lieu d'esquisser une démarche légère,

Fig. 2.
Aphrodite de Beyrouth.
Vue de dos.

1. C'est l'avis de M. Ch. Picard, *Manuel*, II, 2, p. 621, où se trouve résumée la discussion.

les deux pieds sont posés à plat et les sandales, qui découvraient un pied finement modelé, ont été remplacées par d'épaisses chaussures. Entre les jambes et de chaque côté tombent de gros plis dont l'épais faisceau, mené jusqu'à la base au revers, paraît destiné à assurer la stabilité de la pièce. De telles modifications, qui ne sont d'ailleurs pas sans exemple pour d'autres copies réduites de ce type[1], révèlent la hâte et la négligence plutôt que la maladresse. L'homme qui exécuta la main gauche de notre figure ne manquait pas de métier, et il semble bien qu'il nous a conservé sur ce point au moins, et pour le mouvement du bras et pour la position des doigts, l'image exacte de l'original[2].

L'artiste ne s'est ainsi point embarrassé d'une fidélité servile à l'égard de son modèle ; l'allure générale des gestes et de la draperie lui a suffi ; en un mot, il ne s'agit pas d'une véritable copie, mais d'une de ces répliques qui vulgarisaient, non sans les affadir, les créations célèbres des grands maîtres à travers l'Empire romain. C'est bien, d'ailleurs, une production du Ier ou IIe siècle de notre ère qu'il faut reconnaître dans cette pièce ; le travail habile encore, mais superficiel, le montre, ainsi que le souci de la présentation manifeste dans la base moulurée qui supporte la figure. Du même goût facile relève une autre particularité de cette œuvre, aujourd'hui à peine perceptible. Les traînées de couleur rougeâtre, conservées dans le creux des plis surtout, pourraient faire croire que la statuette était peinte à l'origine. Mais, en y regardant de plus près, on aperçoit aux mêmes endroits des traces de dorure, infimes en général (quelques millimètres de long seulement), sauf au bas du faisceau des plis à la jambe gauche, où elles forment encore une bande

1. Cf. les statuettes d'Ontario et de Washington (ci-dessus, p. 1099, n. 4) avec pied renforcé ; la deuxième est formée de deux pièces travaillées à part à l'origine.

2. L'attitude de la main gauche est conservée sur une statuette de terre cuite de Myrina (*Am. Journ. Arch.*, 1927, p. 143, fig. 2) : on voit là que le bras était tendu à peu près à l'horizontale — contrairement à la restitution du Louvre — et que la pomme reposait légèrement sur les doigts recourbés.

de 3 centimètres de long sur 1 de haut. Ces restes sont suffisants pour montrer que l'ensemble de la draperie était primitivement doré ; et l'on peut croire que les traînées colorées sont le vestige de l'enduit qui servait de support à ce revêtement. Ce procédé, qui permettait aux moins fortunés l'illusion de l'œuvre de prix, n'avait sans doute rien d'exceptionnel à l'époque, comme on le sait par les textes et les inscriptions, mais il est rare que les preuves en soient venues jusqu'à nous[1].

La provenance indiquée est Restân, l'antique Aréthuse, à mi-chemin entre Homs et Hama. La pièce est de dimensions voisines de celles de la fameuse Dame voilée (« Aspasie ») trouvée dans cette dernière ville[2], mais lui reste bien inférieure. Elle forme sans doute un exemple plus sûr de ce qu'était la production courante au début de l'Empire. C'est la Syrie précisément qui, avec l'Égypte, a livré un grand nombre de statuettes réduites de ce genre, tant en marbre qu'en bronze[3], et Aphrodite occupe la première place dans ce lot. Cependant les types préférés montrent, en général, la déesse nue et n'offrent qu'une image au goût du jour de la grande déesse de l'Asie antérieure ; c'est sans doute ce qui explique la rareté des figures vêtues comme la nôtre. Mais

---

1. On relève de ces traces à l'agrafe de l'épaule droite, au pan du manteau soulevé, au bord du chiton dans le dos. Pour les différents procédés de dorure, cf. Pauly-Wissowa, *R. E.*, *s. v. Gold*, 1575-1577. La dorure était fréquente pour les terres cuites qui constituaient les œuvres d'art des pauvres.

2. Ingholt, *Rapport préliminaire de Hama*, I, 1934, p. 25 et pl. VII ; Ch. Picard, *Manuel*, II, 1, p. 49, fig. 23 et n. 5 ; h. : 0,395.

3. Pour un groupe de statuettes de ce genre trouvées en Syrie, cf. de Ridder, *Coll. de Clercq*, IV, nos 8-23 ; hauteurs : de 0,26-0,97 ; provenances : Saïda, Tortose, Rouad. Pour les statuettes égyptiennes, cf. Perdrizet, *Bronzes Fouquet*, p. 1 sq. et *Terres cuites Fouquet*, p. x-xiv. Une série de pièces du même genre et des mêmes régions ont été publiées dans les *Monuments Piot* en une suite d'articles fournissant toutes sortes de détails intéressants : G. Perrot, t. XIII, p. 117, pl. X (Aphrodite Anadyomène de Cyrénaïque) ; E. Michon, t. XXI, p. 163, pl. XVI-XVII (deux statuettes d'Égypte) ; E. Pottier, t. XXIII, p. 45, pl. IV-VI (Cnidienne en albâtre de la collection Vlasto) ; S. Reinach, t. XXVII, p. 119, pl. XII-XIV (Aphrodite de Rhodes) et F. Cumont, *ibid.*, p. 31, pl. III (Aphrodite à la tortue de Doura). Cf. aussi E. Michon, *Syria*, 1925, p. 301 (Aphrodite accroupie de Tyr).

elles représentent les unes et les autres la déesse de l'amour et du mariage, dont l'image, chère surtout au cœur des femmes, se dressait dans mainte demeure syrienne et égyptienne ; telle fut sans nul doute la destination première de notre statuette dorée[1].

E. Will.

Beyrouth.

1. On a signalé, à plus d'une reprise, que, selon certains papyrus gréco-romains, des statuettes de ce genre étaient données en cadeau de noces aux jeunes mariées, S. Reinach, *Mél. Nicole*, p. 447 ; Perdrizet, *Bronzes Fouquet*, p. 2 ; W. Deonna, *Rev. arch.*, 1918, II, p. 140. La destination de ces pièces à la dévotion privée, sous quelque forme que ce soit, est de toute façon, généralement admise.

TABLE DES MATIÈRES

DU TOME SECOND

Pages

Un sanctuaire rupestre gallo-romain dans les Pyrénées, par Michel Labrousse 481

L'offrande delphique des Tarentins « du bas », par Pierre de La Coste-Messelière 522

Quelques groupes de statues sur les monnaies de Corinthe, par L. Lacroix 533

La cathédrale portugaise d'Evora, par Élie Lambert 544

Une nouvelle statuette de bronze polyclétéenne découverte en Gaule, par Raymond Lantier 554

Art et mystique en Grèce, par Alfred Laumonier 561

Sur une inscription ptolémaïque de Méthana, par Marcel Launey 572

Cessavit ars : Turning-points in Hellenistic sculpture, par A. W. Lawrence 581

Sur l'obélisque du Latran, par Gustave Lefebvre 586

Le galop du Parthénon, par R. Lefort des Ylouses 594

Un « modèle réduit » de navire marchand romain, par Joël Le Gall 607

'Αργομουνιατικόν, par P. Lemerle 618

Krisa, par L. Lerat 621

L'identification des combattants de la frise de Paul-Émile à Delphes, par Pierre Lévêque 633

Il cuoiaio sardo di Gonone, par Doro Levi 644

Domination franque et civilisation grecque, par Jean Longnon 659

Pausania, par H. P. L'Orange 668

Les mosaïques de la Daurade à Toulouse, par Émile Male 682

Parthénoklès d'Athènes, par J. Marcadé 688

Pages

Les noms de couleurs en latin, par J. Marouzeau 700
Une signature de Praxias à Thasos, par R. Martin..... 705
Thucydide et Eschyle, par Georges Méautis 716
Nouvelles images de saint Syméon le Jeune, par P. Merlat 720
Factions du cirque et Saisons sur des mosaïques de Tunisie, par A. Merlin et L. Poinssot..... 732
Apollon « lycien » et Télèphe, par H. Metzger..... 746
Un nouveau temple d'Horus à Tanis, par Pierre Montet et Alexandre Lézine 752
A propos du tombeau de Vincentius, par Martin P. Nilsson 764
Miroir grec de la Collection Hélène A. Stathatos, d'Athènes, par Georges P. Oikonomos 770
Sopravvivenza del culto di Apollo à Simi (Egeo), par Biagio Pace 787
Le polythéisme de Virgile, par Jacques Perret 793
Il « Cerbero » di Sarapide, par R. Pettazzoni 803
Dionysos victorieux sur une mosaïque d'Acholla, par Gilbert-Ch. Picard 810
Note sur un fragment d'inscription arvalique, par André Piganiol 822
Décrets de Thespies, par A. Plassart 825
Nouvelle interprétation des idoles-cloches du Minoen moyen I, par N. Platon 833
Lampadédromies thasiennes, par Jean Pouilloux..... 847
La Louve d'Apulum, par Marcel Renard 858
Archaic Attic gravestones, Epilegomena, par Gisela M. A. Richter 863
Sur l'origine du mot tragédie, par Fernand Robert 872
L'aigle psychopompe de l'époque impériale, par Anne Roes 881
La scène dans les théâtres grecs classiques, par Louis Roussel 892
Héraclès et Cerbère sur une amphore du Louvre, par Georges Roux 896
Deux vases égyptiens représentant une femme tenant un enfant sur ses genoux, par Jean Sainte Fare Garnot 905
Les traces d'industrie et de peuplement saxon ou anglo-saxon en Gaule mérovingienne, par Éd. Salin 917
Note sur l'enceinte mycénienne d'Enkomi (Chypre), par C. F. A. Schaeffer..... 926

Pages

Vom Sinn der römischen Wandmalerei, par K. Schefold 936
Une allusion au rite des Arréphories dans un passage de Martial (III, 68, 8), par Robert Schilling 946
Sericarii, par M.-Th. Schmitter-Picard 951
Le joug du Bien, les liens de la Nécessité et la fonction d'Hestia, par Pierre-Maxime Schuhl 958
Double octadrachme de la Chalcidique, par Henri Seyrig 968
Le chandelier à sept branches, symbole chrétien ?, par Marcel Simon 971
Sur un passage de la convention Delphes-Skiathos, par F. Sokolowski 981
Strabon et la division administrative de la Crète, par C. D. Stergiopoulos 985
Model of the Monument of the Lion of Amphipolis, par Gorham P. Stevens 993
L'oppidum du Cayla, commune de Mailhac (Aude), par O. et J. Taffanel 996
Buste-applique trouvé à Volubilis, par Raymond Thouvenot 1000
Les dernières années de Délos sous le protectorat des Amphictions, par Jacques Tréheux 1008
Fortins crétois, par Henri van Effenterre 1033
Quelques coupoles romaines, par C. C. van Essen 1047
Le péplos des Panathénées dans le Περὶ θεῶν d'Apollodore, par F. Vian 1060
Un nouveau cratère du Dipylon au Musée du Louvre, par F. Villard 1065
Χρυσῷ παίζοισ' Ἀφροδίτα, par W. Vollgraff 1075
Notes on Roman sculpture, par Alan J. B. Wace 1088
Une statuette d'Aphrodite, de Restân, par E. Will 1098

Note de la Rédaction : Pour l'annonce de l'article de M. Sp. Marinatos, cf. ci-dessus, p. 699. — L'article de M. P. Boyancé, qui n'a pu prendre place ici à temps, a paru : *REA.*, 50, 1948, p. 218 sqq.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

DU TOME SECOND

Saint-Béat et ses environs, fig. 1 (p. 482) ; vue d'ensemble du « Malh de las Figuras », fig. 2 (p. 488) ; dessins rupestres et alvéoles, fig. 3 (p. 492) ; autels votifs (marbre blanc), fig. 4 (p. 498) ; autel sculpté dédié à Silvain, fig. 5 (p. 504) ; le dieu au maillet sur un autel votif, fig. 6 (p. 509). — Delphes : les quatre dalles tarentines « du bas », fig. 1 (p. 524) ; base delphique des Tarentins « du bas » : schémas de reconstitution, fig. 2 (p. 528). — Monnaies de Corinthe et de Cyzique, fig. 1 (p. 534). — La cathédrale d'Evora (Portugal), fig. 1 (p. 545) ; tour centrale de la cathédrale, fig. 2 (p. 547) ; Poitiers : l'église de Montierneuf en 1699, fig. 3 (p. 549) ; Chartres : ancienne cuisine de l'abbé de Saint-Père, fig. 4 (p. 551). — Hermès de La Neuville-en-Hez, fig. 1 (p. 554) ; Hermès, vu de dos, fig. 2 (p. 555) ; Apollon de Volesvres, fig. 3 (p. 558) ; Apollon de Volesvres, fig. 4 (p. 559) ; Mercure d'Heddernheim (Nassau), fig. 5 (p. 560). — Cheval au galop, fig. 1 (p. 596) ; d'après une photographie de Marey, fig. 2 (p. 596) ; galop du Parthénon, fig. 3 (p. 597) ; attitude mixte, fig. 4 (p. 597) ; aspects divers du galop, fig. 5-14 (p. 598) ; le galop animal et ses variantes, fig. 15-20 (p. 600) ; décadrachme de Syracuse, fig. 21 (p. 601) ; amphore n° 377 de la Bibliothèque Nationale, Paris, fig. 22 (p. 601) ; le galop du Parthénon, fig. 23-28 (p. 602) ; la chevauchée du Parthénon, fig. 29 (p. 605). — Navire du Musée des Thermes (Rome), fig. 1 (p. 607) ; base du Musée des Thermes en forme de navire, fig. 2 (p. 608) ; le bateau du Musée Torlonia, fig. 3 (p. 610) ; base en forme de navire, fig. 4 (p. 611) ; partie supérieure de la base, fig. 5 (p. 613) ; avant de la base-navire, fig. 6 (p. 614) ; arrière de la base-navire, fig. 7 (p. 615). — Les quatre faces de la frise, fig. 1 (p. 634) ; face IV, première plaque à gauche, fig. 2 (p. 638). — La statuetta della Cala de Gonone, fig. 1-2 (p. 648) ; la statuetta della Cala di Gonone, fig. 3-4 (p. 649) ; pezzi separati, fig. 5 (p. 650) ; frammento di statuetta (Mus. Sanna, di Sassari), fig. 6 (p. 657). — Testa della Galleria Nazionale, Oslo, fig. 1, 2 et 3 (p. 668, 669

et 670) ; busto nel Museo Capitolino, Roma, fig. 4 (p. 671) ; Erma nel Museo Capitolino, Roma, fig. 5 (p. 672) ; busto nel Museo Capitolino, Roma, fig. 6 (p. 673) ; testa su erma moderna, nel Museo Nazionale di Napoli, fig. 7 (p. 674) ; ritratto sassanide, fig. 8 *a* (p. 678) ; ritratto del Khreis, Licia, fig. 8 *b* (p. 679). — Base thasienne, avec signature de Praxias, fig. 1 (p. 706) ; la base thasienne, vue d'en haut, fig. 2 (p. 707). — Nouvelles images de saint Syméon le Jeune, fig. 1 (p. 721). — Mosaïque inédite de Dougga, fig. 1 (p. 740). — Apollon « lycien », Télèphe et le petit Oreste, fig. 1 (p. 748). — Fouilles de Tanis : ensemble, fig. 1 (p. 753) ; bloc taillé dans le visage d'un colosse, fig. 2 (p. 757) ; faucon protégeant un roi, fig. 3 (p. 759) ; fig. 4 (p. 760-761). — Miroir grec, de la Collection Hélène A. Stathatos, fig. 1 (p. 771). — Le char de Dionysos victorieux (mosaïque d'Acholla), fig. 1 (p. 811). — Idole-cloche en faïence, de Poros, fig. 1 (p. 835) ; vases provenant du dépôt de Poros et de ses environs, fig. 2 (p. 836) ; idoles-cloches et tessons du dépôt de Poros, fig. 3 (p. 837). — Lampadédrome thasien, fig. 1 (p. 847) ; stèle crétoise, fig. 2 (p. 848) ; lécythe à fond blanc, Athènes, fig. 3 (p. 850) ; mosaïque de la Villa Albani, Rome, fig. 4 (p. 851) ; gemme attique, fig. 5 (p. 852) ; athlète du Musée de Palerme, fig. 6 (p. 854) ; Musée de Thasos : stèle d'un lampadédrome ?, fig. 7 (p. 855). — La Louve d'Apulum, fig. 1 (p. 859) ; la Louve d'Aiud, fig. 2 (p. 860) ; relief d'Aiud, fig. 3 (p. 861). — Attic gravestones, fig. I et II (p. 864) ; sphinx capital, fig. 1 (p. 865) ; sphinx from the Kerameikos, fig. 2 (p. 865) ; sphinx and capital, fig. 3 et 4 (p. 867) ; cavetto capital, fig. 5 et 6 (p. 868) ; upper part of a gravestone, fig. 7 (p. 870) ; top of the stone, fig. 8 (p. 870) ; top of the capital, fig. 9 (p. 870). — Sceau babylonien de la Collection Southesk, fig. 1 (p. 882) ; lécythe attique de l'Antiquarium de Berlin, fig. 2 (p. 882) ; cratère du IV^e^ siècle du Musée de Vienne, fig. 3 (p. 883) ; monnaie d'Alexandrie, fig. 4 (p. 887) ; petit bronze d'Alep, fig. 5 (p. 889). — Amphore à figures noires F. 34, Musée du Louvre, fig. 1 (p. 898) ; amphore à figures noires (développement du sujet), fig. 2 (p. 899) ; hydrie de Würzburg, fig. 3 (p. 903). — Vase égyptien à l'enfant malade, fig. 1 (p. 906) ; même vase, profil, fig. 2 (p. 908) ; vase du Musée de Berlin, fig. 3 (p. 911). — Fibule ansée d'Herpes (Charente), fig. 1 (p. 918) ; fibule ansée de Ragley-Park (Warwikshire), fig. 2 (p. 919). — Enkomi, pourtour de l'enceinte, fig. 1 (p. 927) ; les blocs de la muraille, parement externe, fig. 2 (p. 928) ; fig. 3 (p. 929) ; blocs de l'enceinte, parement interne, fig. 4 (p. 930) ; fig. 5 (p. 932-933). — Double octadrachme de la Chalcidique, fig. 1 (p. 969). — Lampe à chandelier, fig. 1 (p. 972) ; inscription de Syracuse, fig. 2 (p. 977) ; symbole juif de la cata-

combe de la Via Portuensis, fig. 3 (p. 978) ; lampe chrétienne de Carthage, fig. 4 (p. 980). — The monument of the Lion of Amphipolis, fig. 1 (p. 994). — Calibre de potier, fig. 1 (p. 998) ; rebords de vases calibrés selon l'instrument, fig. 2 (p. 999). — Bronze d'applique trouvé à Volubilis (Maroc), fig. 1 et 2 (p. 1001 et 1003) ; Silène, bronze d'applique, fig. 3 et 4 (p. 1004 et 1005). — Forteresse sur le chemin de Dréros à Olonte, fig. 1 (p. 1034) ; plan d'une forteresse (route Dréros-Olonte), fig. 2 (p. 1035) ; forteresse de l'Oxà, fig. 3 (p. 1036); graffites (lignes et stries), fig. 4 (p. 1037) ; navires (graffite), fig. 5 et 6 (p. 1038) ; fortin de Stis Pinès, fig. 7 (p. 1039) ; plan du fortin, fig. 8 (p. 1040) ; appareil du fortin (intérieur), fig. 9 (p. 1041) ; vue sur un angle (extérieur), fig. 10 (p. 1041) ; pseudo-« temple » d'Itanos, fig. 11 (p. 1042) ; « forteresse hellénistique » de Prinias, fig. 12 (p. 1042) ; type de muraille : Crète occidentale, fig. 13 (p. 1043) ; graffites : fortin de Stis Pinès, fig. 14 (p. 1044) ; dessins de garnisaires, fig. 15 (p. 1045). — Dessin de la coupole de la *Domus Aurea*, à Rome, fig. 1 (p. 1047) ; coupe de la salle octogonale à coupole, *Domus Aurea*, fig. 2 (p. 1048) ; schéma de la composition de la salle à coupole, fig. 3 (p. 1049) ; coupole dite « Héliocaminus » dans la Villa d'Hadrien à Tivoli, fig. 4 et 5 (p. 1050 et 1051) ; nymphée octogonal de la Villa des Gordiens, fig. 6 (p. 1052) ; nymphaeum des *Horti Liciniani*, à Rome, fig. 7 (p. 1053) ; mausolée de Constantin le Grand, à Rome, fig. 8 (p. 1055) ; plan et coupe du Baptistère du Latran, construit sous le pape Sixte III, fig. 9 (p. 1056) ; basilique de San Vitale à Ravenne : vue prise du côté de l'abside, fig. 10 (p. 1057). — Grand cratère du Louvre, reconstitué (face A), fig. 1 (p. 1066) ; autre aspect (face B), fig. 2 (p. 1067) ; détail de la face A, fig. 3 (p. 1068). — Statuette en calcaire de Kition, fig. 1 (p. 1083) ; statuette en calcaire de Vouni (Chypre), fig. 2 (p. 1083) ; statuette de la Glyptothèque de Copenhague, fig. 3 (p. 1084) ; statuette en terre cuite du British Museum, fig. 4 (p. 1085). — Aphrodite de Restân (Beyrouth), fig. 1 (p. 1099) ; Aphrodite de Beyrouth, vue de dos, fig. 2 (p. 1100).

LISTE DES SOUSCRIPTEURS

Amandry, P., secrétaire général de l'Ecole française d'Athènes.
Amiranashvili, J., Tbilisi.
Association Guillaume-Budé, Lisbonne.
Aubert, M., membre de l'Institut, Paris.
Aymard, A., professeur à la Sorbonne, Paris.
Bank, L. (Mlle), Pavie.
Barrelet (Mme), Paris.
Baudron, Cl., Paris.
Bauermeister, Edinburgh.
Bayet, J., membre de l'Institut, professeur à la Sorbonne, Paris.
Béquignon, Y., professeur à l'Université, Strasbourg.
Béra, directeur de l'Institut Français, Edinburgh.
Bérard, J., professeur à l'Université de Nancy, Paris.
Biblioteca communale dell'archiginnasio, Bologne.
Biblioteca della Universita degli studi, Trieste.
Biblioteca delle Universita cattolica del S. C., Milan.
Biblioteca governativa, Crémone.
Biblioteca Sagariga Visconti, Bari.
Biblioteka Akademii Nauk, Baku.
Biblioteka Akademii Nauk, Erevan.
Biblioteka Akademii Nauk, Kiev.
Biblioteka Akademii Nauk, Leningrad.
Biblioteka Akademii Nauk, Minsk.
Biblioteka Akademii Nauk, Moscou.
Biblioteka Akademii Nauk, Riga.
Biblioteka Akademii Nauk, Tashkent.
Biblioteka Akademii Nauk, Tbilisi.
Bibliothèque communale, Abbeville.
Bibliothèque communale, Monaco.
Bibliothèque de l'Ambassade de France, New York.
Bibliothèque de la Faculté catholique, Lille.
Bibliothèque de l'Ecole normale supérieure, Paris.
Bibliothèque de l'Institut biblique, Rome.
Bibliothèque de l'Institut d'Art et d'Archéologie, Paris.
Bibliothèque de l'Institut néerlandais, Leiden.
Bibliothèque de l'Université, Aix-en-Provence.

Bibliothèque de l'Université, Alger.
Bibliothèque de l'Université, Besançon.
Bibliothèque de l'Université, Bordeaux.
Bibliothèque de l'Université, Caen.
Bibliothèque de l'Université, Greifswald.
Bibliothèque de l'Université, Grenoble.
Bibliothèque de l'Université, Heidelberg.
Bibliothèque de l'Université, Lyon.
Bibliothèque de l'Université, Montpellier.
Bibliothèque de l'Université, Nancy.
Bibliothèque de l'Université, Ottawa.
Bibliothèque de l'Université, Paris.
Bibliothèque de l'Université, Strasbourg.
Bibliothèque de l'Université catholique, Louvain.
Bibliothèque des Facultés catholiques, Lyon.
Bibliothèque des Facultés, Louvain.
Bibliothèque du Chateau, Blois.
Bibliothèque du Collège de France, Paris.
Bibliothèque du Musée, Téhéran.
Bibliothèque du Scolasticat, Montréal.
Bibliothèque du Scolasticat, Yzeure.
Bibliothèque générale et Archives du Protectorat, Rabat.
Bibliothèque municipale, Alger.
Bibliothèque municipale, Arles.
Bibliothèque municipale, Arras.
Bibliothèque municipale, Besançon.
Bibliothèque municipale, Bourges.
Bibliothèque municipale, Chartres.
Bibliothèque municipale, Clermont-Ferrand.
Bibliothèque municipale, Dijon.
Bibliothèque municipale, Grenoble.
Bibliothèque municipale, Lille.
Bibliothèque municipale, Marseille.
Bibliothèque municipale, Montpellier.
Bibliothèque municipale, Nancy.
Bibliothèque municipale, Nantes.
Bibliothèque municipale, Nice.
Bibliothèque municipale, Perpignan.
Bibliothèque municipale, Poitiers.
Bibliothèque municipale, Rennes.
Bibliothèque Nationale, Alger.
Bibliothèque nationale et universitaire, Strasbourg.
Bibliothèque orientale de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth.

Bibliothèque Saint-Albert, Paris.
Bibliothèque universitaire, Poitiers.
Bibliothèque universitaire, Toulouse.
Blavatskij Otdel V. D., Moscou.
Bodleian Library, Oxford.
Bon, A., professeur à l'Université, Montpellier.
Bonnafous, J., éditeur, Paris.
Boulanger, A., professeur à la Sorbonne, Paris.
Bousquet, J., maître de conférences à l'Université, Rennes.
Bouvetier, C., Marseille.
Boyancé, P., professeur à la Sorbonne, Chelles.
Bruhl, A., secrétaire général de l'Ecole française de Rome, Rome.
Bulard, M., professeur honoraire à l'Université de Nancy, Toulouse.
Buma Bibliotheek, Leeuwarden.
Cabourdin, G., Mirecourt.
Carlsberg Ny (Glyptotek), Copenhague.
Carre, Paris.
Centre culturel français, Le Caire.
Centre d'Etudes Saint-Louis de France, Rome.
Chamoux, F., assistant à la Faculté des Lettres de Lille, Paris.
Chapot, V., membre de l'Institut, Paris.
Charbonneaux, J., conservateur des Musées nationaux, Paris.
Cloché, P., professeur à l'Université de Besançon.
Colin, J., conservateur du Musée de Vincennes, Châtenay-Malabry.
Collette, C., Versailles.
Colombet, A., bibliothécaire de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, Dijon.
Consejo superior di investigaciones, Madrid.
Consulat de France, Séville.
Coq (abbé), Bergerac.
Cottereau (Mme), Joigny.
Coupry, J., maître de conférences à l'Université, Bordeaux.
Curiel, R., Kabul.
Damien, R., Paris.
Dauvergne, R., Paris.
Daux, G., professeur à la Sorbonne, Paris.
Delage, E., recteur de l'Académie, Clermont-Ferrand.
Delorme, J., membre de l'Ecole française d'Athènes, Paris.
Delvoye, C., membre étranger de l'Ecole française d'Athènes, Bruxelles.
Demargne, P., professeur à l'Université, Strasbourg.
Departement of Greek and Roman antiquities, London.
Department of Classical archeology, Oxford.
Dessenne, A., professeur à l'Institut français d'Athènes, Paris.

Devambez, P., conservateur des Musées nationaux, Paris.
Direction des Antiquités de l'Algérie, Alger.
Direction des Antiquités et arts, Tunis.
Direction générale de l'Architecture, Paris.
Dor, L., avocat à la Cour d'Appel, Paris.
Dossin, G., professeur à l'Université de Liège.
Dreyfus, R., professeur au Lycée Lakanal, Paris.
Duarte, P., Sao Paulo.
Durry, M., professeur à la Sorbonne, Paris.
Dussaud, R., membre de l'Institut, Neuilly-sur-Seine.
Duval, P.-M., directeur d'Etudes à l'Ecole des Hautes Etudes, Paris.
Ecole française, Athènes.
Ecole française d'Extrême-Orient, Hanoï.
Ecole française, Rome.
Escuela national de Antropologia, Mexico.
Etienne, R., membre de l'Ecole française de Rome, Rome.
Fabre, G. (Mlle), Paris.
Faculté des Lettres, Barcelone.
Faculté des lettres, Madrid.
Facultés dominicaines de Philosophie et Théologie, Etiolles.
Faider (Mme), Musée de Mariemont.
Flacelière, R., professeur à la Sorbonne, Arcueil.
Fliche, A., professeur à l'Université, Montpellier.
Formigé, J., membre de l'Institut, Paris.
Frère, H., professeur à l'Université, Nancy.
Gagé, J., maître de conférences à l'Université, Strasbourg.
Gallet de Santerre, H., membre de l'Ecole française, Athènes.
Garnier (Mme), Roanne.
Gillie, Paris.
Mc Gill University, Montréal.
Ginouvès, élève de l'Ecole Normale supérieure, Paris.
Gladstone, New York.
Glavnij Pochtamat Pocthovij, Moscou.
Gos. Nauchn Biblioteke minist. Vyssh Obraz, Moscou.
Gosudarstvennaja Biblioteka, Moscou.
Gottman, J., Baltimore.
Grimal, P., professeur à l'Université, Bordeaux.
Guillemot, J., Le Bambois-Aillevillers.
Guillon, P., recteur de l'Académie, Montpellier.
Harpes, J., Luxembourg.
The Hebrew University, Jérusalem.
Henne, H., professeur à l'Université de Lille, Paris.
Heurgon, J., professeur à l'Université de Lille, Paris.

Inspection des Antiquités du Maroc, Volubilis.
Institut catholique, Paris.
Institut d'Antiquités nationales, Strasbourg.
Institut d'Archéologie classique, Lyon.
Institut d'Etudes françaises, Coimbra.
Institut de Recherches et d'Histoire des Textes, Paris.
Institut français d'Archéologie, Beyrouth.
Institut français d'Archéologie orientale, Le Caire.
Institut français, Athènes.
Institut français, Barcelone.
Institut français, Bucarest.
Institut français, Budapest.
Institut français, Damas.
Institut français, Madrid.
Institut français, Sofia.
Institut français, Stockholm.
Institut français, Varsovie.
Institut franco-iranien, Téhéran.
Institut supérieur d'Art et d'Archéologie, Liège.
Institut supérieur de Philosophie Mongre, Villefranche.
Iofan, B. I., Moscou.
Jackson & Cº, Glasgow.
Jeanmaire, H., professeur à l'Université de Lille, Viroflay.
Jouon des Longrais, Paris.
Jullian, R., directeur des Musées de Lyon, Lyon.
Klein, P., Sélestat.
Knihovna Narodniho Musea, Prague.
Knizhnij Otdel Akademii Nauk, Moscou.
Komitet po Delam Architektury, Moscou.
Komitet po Delam Iskusstv Sojuza, Moscou.
Korniloff, A., Paris.
Kungl. Universitetets Bibliotek, Uppsala.
Labrousse, M., maître de conférences à la Faculté des Lettres de Toulouse, Brive.
Lacroix, L., docteur en philosophie et lettres, Liège.
Lambert, E., professeur à l'Université, Paris.
Lapeyre (R. P.), directeur du Musée Lavigerie, Carthage.
Lapeyre, A., Meudon.
Latil, H., Grasse.
Laumonier, A., chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres, Toulouse.
Launey, M., professeur à l'Université, Nancy.
Leclant, J., membre de l'Institut français du Caire, Paris.
Lefebvre, G., membre de l'Institut, Versailles.

Lefort des Ylouses, Saint-Cloud.
Le Gall, J., Paris.
Lemerle, P., directeur d'Etudes à l'Ecole des Hautes Etudes, Paris.
Lerat, L., chargé de conférences à la Faculté des Lettres, Besançon.
Lévêque, P., membre de l'Ecole française, Athènes.
The Librarian, Stellenbosch University, Stellenbosch.
The Librarian, University, Manchester.
Library Miami University, Oxford.
Library Ohio University, Athens.
Library Swet Briav College, Virginia.
Library University of Virginia, Charlottesville.
Library University of Washington, Washington.
Lourdou, P., Paris.
Lycée Jeanne-d'Arc, Rouen.
Marcadé, J., membre de l'Ecole française, Athènes.
Maré, professeur au Lycée, Nancy.
Marrou, H., professeur à la Sorbonne, Châtenay-Malabry.
Martin, R., maître de conf. à la Faculté des Lettres, Dijon.
Maury, P., professeur au lycée Louis-le-Grand, Paris.
Merlat, P., maître de conférences à la Faculté des Lettres, Rennes.
Merlin, A., secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Neuilly.
The Metropolitan museum of Art, New York.
Metzger, H., maître de conférences à la Faculté des Lettres, Lyon.
Milwaukee public library, Milwaukee.
Musée d'Archéologie, Séville.
Musée d'Art et d'Histoire, Genève.
Musée des Antiquités nationales, Saint-Germain-en-Laye.
Musée Guimet, Paris.
Musée Mercier, Constantine.
Musée Saint-Raymond, Toulouse.
Museo Arqueologico, Magdalena Vieja.
Museo Bottacin, Padoue.
Narodni a Universitni Knihovna, Prague.
Nikolskij Soveltskaja, N. M., Minsk.
Nilsson, M.-P., professeur à l'Université, Lund.
Noording Noord Nederl, Groningen.
Paulet-Renault (Mme), G., Saint-Mandé.
Perret, J., professeur à la Sorbonne, Nogent-sur-Marne.
Pouilloux, J., membre de l'Ecole française, Athènes.
Prévost, L., Brangy-sur-Bresle.
Publitschnala Biblioteka, Leningrad.
Puy-Le Blanc (Mlle), La Châtaigneraie.
Quéru, R., Caen.

Ravdon Ika V. I., Leningrad.
Réau, L., professeur à la Sorbonne, Paris.
Reitzel, Copenhague.
Renard, M., professeur à l'Université libre, Bruxelles.
Renaudin, L., ancien secrétaire général de l'Ecole française d'Athènes, Paris.
Ribaud, M., administrateur civil au ministère des Finances, Paris.
Riggs Memorial Library, Washington.
Robert, F., professeur à l'Université, Rennes.
Robley, E., Mussy-sur-Seine.
Roger, J., chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres, Bordeaux.
Roth, Lausanne.
Roussel, L., professeur à l'Université, Montpellier.
Roux, G., membre de l'Ecole française d'Athènes, Lyon.
Rykmans (R. P.), Louvain.
Royal Empire Society (The), Londres.
Saint-Chamans (Mme de), Paris.
Saint-Paul de Sincay, Paris.
Sainte Fare Garnot, chargé de cours à la Sorbonne, Paris.
Sandoz, M., Poitiers.
Sauty, L., Avignon.
Schaeffer, Cl., conservateur des Musées nationaux, Saint-Germain-en-Laye.
Schlumberger, D., directeur de la Mission archéologique française, Kaboul.
Schmitter, H., Paris.
Schuhl, P.-M., professeur à la Sorbonne, Paris.
Scuola Archeologica italiana, Rome.
Séminaire d'Archéologie, Gand.
Service des beaux-arts, Marseille.
Siam Society, Bangkok.
Simon, M., doyen de la Faculté des Lettres, Strasbourg.
Société archéologique du Midi, Toulouse.
Société des Bollandistes, Bruxelles.
Soprintendenza alle Antichita dell'Emilia, Bologne.
Sorant, Versailles.
Statsbiblioteket, Aarhus.
Taffanel, O., (Mlle), Mailhac.
Thouvenin, P., Aix-en-Provence.
Thouvenot, R., directeur des Antiquités, Rabat.
Tréheux, J., chargé d'enseignement à la Faculté des Lettres, Nancy.
Universität Wien (Archaeol.-epigraphisches Seminar).
Universiteits Bibliotheek, Amsterdam.
University College, Cardiff.

University college of S. Wales, Londres.
The University library, Berkshire.
University Library, Cambridge.
University of Illinois library, Urbana.
University of Toronto library, Toronto.
Vallois, R., membre de l'Institut, Bordeaux.
Van Effenterre, H., professeur à l'Université de Caen, Brunoy.
Van Essen, Institut hollandais de Rome.
Vian F., professeur au Lycée La Fontaine, Paris.
Villard, F., Paris.
Vincent, A., professeur honoraire à la Faculté de théologie catholique, Strasbourg.
Vollgraff, W., professeur à l'Université, Huis Ter Heide, Pays-Bas.
Warzee, P., Bruxelles.
Will, E., pensionnaire de l'Institut français de Beyrouth, Strasbourg.
Zeiller, J., membre de l'Institut, Paris.

Note de la Rédaction. — Une liste tout à fait complète n'a pu être établie; nous prions d'excuser les oublis possibles.

1949. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)
ÉDIT. N° 21.448 Dépôt légal : 3-1949 IMP. N° 11.866

THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO
3 8198 314 914 183